

832.6 .B15B

Bilderbuch

C.1

Stanford University Libraries



3 6105 048 182 344

Hermann Bahr

B i l d e r b u c h

Wiener Literarische Anstalt



STANFORD · UNIVERSITY · LIBRARY



Hermann Bahr

Bilderbuch

1921

Wien * Wila * Leipzig

R

832 .8

B 156

Alle Rechte,
besonders das der Übersetzung vorbehalten
Copyright 1921 by Wiener Literarische
Anstalt, Gesellschaft m. b. H.
Druck: Christoph Reiber's Söhne, Wien

Verlags-Nr. 92

Inhalt

	Seite
Grünewald	7
Bismarck	17
Stifter	21
Gött	27
Mach	35
Wedekind	42
Otto Wagner	47
Klimt	52
Mahler	59
Katholische Musik	70
Holz	78
Gerhart Hauptmann	88
Dehmel	94
Holländer	103
Johannes Müller	107
Scheler	112
Verfäde	131
Kolland	142
Französische Romane	148
Berliner Kultur	178
Cavour	185
Italien	197
Der Aldermann aus Böhmen	203
Buddho	209

Grünwald

Im Krieg wurde der Isenheimer Altar aus Colmar nach München in Sicherheit gebracht, dem großen Publikum damals noch kaum dem Namen nach bekannt. Jetzt empfindet die Nation seinen Verlust an Frankreich, als wäre sie damit unseres höchsten Kunstwerkes beraubt. In den paar Monaten, die der Altar in der Münchener Pinakothek ausgestellt war, ist sein Meister, Matthias Grünwald, aus einem Sonderling, für den sich sonst bloß ein paar Schwärmer erregten, unser größter Maler geworden, ja der deutsche Maler schlechweg; er hat in der öffentlichen Meinung Dürer verdrängt.

Bis 1894 war er vergessen gewesen. Damals wies im „Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums zu Basel“ H. U. Schmid auf ihn hin. 1911 erschien dann Schmid's großes Werk über Grünwald. Der war vor Schmid in ganzer Größe nur von einem Franzosen erkannt worden: von J. R. Huysmans, schon 1891, in „Là Bas“, also noch vor seiner Konversion, auf dem Wege zu seiner Konversion; ja vielleicht war es gerade die Kunst Grünwald's, die den Suchenden zum ersten Male unsern Glauben in voller Glorie rein erblicken ließ. Nach Schmid hat sich wissenschaftlich vor allem Oskar Hagen um Grünwald verdient gemacht: für sein zuverlässig alles Tatsächliche sammelndes Werk hat dann der Verleger R. Piper den damals in München verwahrten Altar von Hans-

staengl photographieren lassen. Diese Photographien erschienen auch in großem Format als eigene Mappe: „Grünwalds Isenheimer Altar in 49 Aufnahmen“ (Format 30 : 40 cm). Dies ist ein in seiner Art einziges, durchaus unübertreffliches Werk, besonders in der Wahl der Einzelausschnitte so meisterhaft, daß, wer das Original kennt, es sich daran aus der Erinnerung wieder aufbauen und selbst wer es niemals gesehen hat, den ungeheuren Eindruck immerhin ahnen kann; das wird noch durch die Hilfe der die Mappe begleitenden, auch wieder von Hagen verfaßten „Einführung“ erleichtert, die freilich nebenher viel Mühe an ein von vorneherein verlorenes Wagnis zerstreut, nämlich Farben auszusprechen, Bild ins Wort zu übersetzen. Selbst einem Sprachkünstler, Sprachzauberer von der hohen Kraft und vollendeten Koloratur Wilhelm Hausensteins, der sich in seinem Grünwaldbuch (bei Waltherr C. F. Hirth in München) zu demselben Experiment verlocken ließ, ist es nicht geglückt, aber dafür hat sein überschauender, synthetisch begabter Blick zum ersten Male Grünwald überall im Zusammenhang gesehen und mit einem unbeschreiblichen Maßgefühl nun erst alles ins richtige Verhältnis gebracht: Verhältnis des Genter zum Isenheimer Altar, Dürers zu Grünwald, wieder Grünwalds zur eigener Zeit, aber auch nach rückwärts wie nach vorwärts, zur Gotik wie zum Barock, ja bis zu Cézanne herauf, und dazu noch auch das Verhältnis der einzelnen Werke Grünwalds untereinander, ja wieder in jedem einzelnen Werk den Eigenlaut eines jeden Teils. Und so hat auch erst Hausenstein, und bisher nur er allein, erkannt, wo Grünwald kulminiert: im Lamm auf Golgatha. Die Ruhe des Lammes ist es, von der alle

Kunst Grünewalds ausgeht, zu der diese Kunst einkehrt. Ich meine die Literatur über Grünewald doch ungefähr zu kennen: das Herz seiner Kunst haben doch nur Huysmans und Hausenstein schlagen gehört.

Um 1530 ist Grünewald gestorben, 1675 erschien das Kunstbuch Joachim von Sandrart, das darüber klagt, wie völlig Grünewald, „dieser ausbündige Mann“, der „unter allen den besten Geistern der alten Deutschen in der edlen Zeichen- und Mahl-Kunst keinem weichen oder etwas nachgeben darf, sondern in der Wahrheit der fürtrefflichsten und besten, wo nicht mehrer, doch gleich zu schätzen ist, mit seinen Werken in Vergessenheit geraten“. Underthalb Jahrhunderte nach seinem Tode war also Grünewald schon so verschollen, daß Sandrart „von seinem Thun“ keinerlei Nachricht mehr fand. Wie soll man sich das erklären? Warum war Dürer unvergessen? Und wie kam dann gerade wieder Sandrart auf den Vergessenen? Und wie kam es, daß sich nun um ein so verstorbenes Werk eines im Gedächtnis der Nachkommen so verloschenen Meisters, um den Isenheimer Altar, dennoch Kaiser Rudolf der Zweite wie der bayrische Kurfürst Maximilian und dann auch noch wieder der große Kurfürst bewarben? Des Astrologen, Alchimisten Rudolf Name läßt uns an das barocke Prag, Maximilian an den andern Zögling der Ingolstädter Jesuiten, seinen Freund Ferdinand II., der große Kurfürst wieder an die Welt Schlüters denken. Ferner: Jakob Burckhardt, der feinste Kenner der Renaissance, dieser so grundgelehrte, grundgescheite, maßvolle Mann hat den Isenheimer Altar mit einer so gereizten Albernheit verkannt wie sonst nur noch Berninis heilige Teresa, den vielleicht gewaltigsten Ausdruck des Barock.

Dies alles stimmt überein und ergibt zusammen die ganz einzige Stellung Grünwalds, der in einer Zeit, wo seine Nation eben aufhört gotisch zu sein, es noch ist und der schon barock ist in einer Zeit, die noch vom Barock nichts ahnt, der hoch über seiner Zeit noch dreizehntes und schon siebzehntes Jahrhundert, eben darin aber der eigenen Zeit ganz unverständlich, ja der Widerstand in Person gegen sein Jahrhundert ist. Für den gotischen Menschen ist das Reich Gottes noch von einer solchen überwältigenden Evidenz, daß er das irdische daneben eigentlich kaum recht gewahrt wird, oder wenn er es doch einmal bemerkt, nur mit Schrecken, als wärs ein vom Teufel eingeblasener Traum. Der barocke Mensch kennt diesen Schrecken vor der Erdenwelt nicht mehr, sondern eben sie, die von Gott abgefallene, wieder zu Gott heimzubringen, ihren Sinn dem Willen Gottes zu beugen, der irdischen Erscheinung einen Himmelsglanz zu geben, dazu recht eigentlich glaubt er sich gesendet: das Leben auf Erden aus einem Traum, aus einem bloßen Schein in einen wenn auch noch trüben, nur erst spiegelnden Ausdruck der ewigen Wahrheit zu verwandeln setzt er seiner eigenen Tat zum Ziel, durch seine Tat will er unsere Welt dem Reiche Gottes erobern. Für den unschuldigen Blick des naiven gotischen Menschen sind Himmel und Erde noch ungetrennt; die getrennten wieder zu vereinen fühlt der heroische barocke Mensch seine Tat bestimmt. Denn inzwischen ist etwas Ungeheures geschehen: die gottlose Wirklichkeit ist entdeckt worden. Der gotische Mensch hatte sich so durchaus für Gott entschieden, er hatte seine Sinne so verseelet, daß er auch nur des bloßen Gedankens einer Entscheidung gegen Gott; eines seelenlosen Lebens unfähig geworden, ja schon fast

daran war, zu vergessen, daß er zwischen Gut und Böse zu wählen hat, seine Freiheit zum Bösen zu vergessen, Natur und Gnade zu verwechseln. In einem gewissen Sinn stellt erst die Renaissance die ganze (den großen Denkern des Mittelalters freilich immer durchaus bewußte, nur im alltäglichen Gebrauch des Volkes verblässende) Wahrheit wieder her, indem sie den Menschen daran erinnert, daß er ja die Wahl hat, daß er auch von der verbotenen Frucht essen kann, daß niemand zum Reiche Gottes gezwungen ist. Noch leugnet die Renaissance das Reich Gottes nicht, sie zieht nur den Blick des Menschen wieder auf das Irdische hin und als er nun gar den alten Spruch der Schlange von neuem vernimmt, glaubt er sich wirklich wieder im Paradiese. Die Renaissance bringt zunächst nur einen Tonwechsel: in der gotischen Zeit lag der Ton so stark auf dem Jenseits, auf dem Nomos, daß vom Diesseits, von der Physis schon fast nichts mehr zu hören war; erst in der Renaissance werden die Stimmen der Sinne so laut, daß ihr hallender Chor bald den Klang der Seele verschlingt. Wenn dem gotischen Menschen auf seiner Höhe zuweilen vor innerer Gewißheit die äußere Wirklichkeit fast zweifelhaft wurde, der Augenschein vor dem Gnadenglanz verblich, so macht den der Renaissance nun der blendende Sonnenaufgang der wiederentdeckten Wirklichkeit seelenblind. Aus solcher Verstörung beide, Seele wie Sinne, wieder in ihr Recht einzusetzen gelingt erst dem Barock, indem es das irdische Leben anerkennt, aber nur als unseren Weg zu Gott, und uns das Reich Gottes durch unsere That verwirklichen heißt. Der gotische Mensch hat sich zuletzt schon so völlig als Kind Gottes gefühlt, daß für ihn das Irdische jeden Sinn verlor. Der

Mensch der Renaissance hinwieder versinkt bald ins Diesseits so, daß ihm für drüben nichts mehr übrig bleibt. Erst der barocke Mensch erkennt den Sinn der Physik als des uns gegebenen Stoffs, ein Gleichnis des Nomos darin zu gestatten; erst der barocke Mensch erkennt, daß wir auf die Wirklichkeit angewiesen sind, um an ihr durch unsere Tat Kinder Gottes zu werden, eben dadurch nämlich, daß unsere Tat erst der sonst ungestalteten Wirklichkeit den Sinn Gottes gibt: indem wir selber an ihr zu Kindern Gottes werden, sind wir es, die damit die Wirklichkeit erst verwirklichen.

Grünwald nun steht auf der Brücke vom dreizehnten Jahrhundert zum siebzehnten Jahrhundert, noch ganz gotisch, schon ganz barock, wie sonst nur Greco vielleicht. Gotisch durch die Nähe, die Gegenwart, die Selbstverständlichkeit, ja Geläufigkeit des Jenseits, des Nomos, des andern Reichs: ihm ist das Lamm überall mitten unter uns in unmittelbarer Gegenwart da. Barock aber in der ungeheuren Leidenschaft, sich an dieser Gegenwart des Lamms unter uns, an der Tatsache des Lamms noch nicht genügen zu lassen, sondern nun selber in Person dem Lamm zu folgen, selber hier auf Erden schon teilzunehmen am Nomos, selber im Diesseits schon Jenseits zu werden. Es ist das Erlebnis der Eucharistie, das er malt.

Die Kraft, mit der Grünwald „um Gott rang“, wird viel bewundert, aber oft falsch gedeutet. Daß jemand „um Gott ringt“, versteht man ja heute gern gleich, als ob er sich erst einen Gott erringen müßte, seinen eigenen, seinen besonderen Gott, einen Gott also, der im Grunde durch diese Bemühung des Ringenden überhaupt erst entsteht, der, wie Samuel Butler einmal den Gott der Pantheisten

formuliert hat, ein Geschöpf des Ringenden ist („An honest God is the noblest work of man“), der, wie Butlers geistiger Sproß, Bernard Shaw, einmal sagt, nicht am Anfang, sondern am Ende des Glaubens steht, als sein Ergebnis; und mit „Ringem um Gott“ meinen also derlei Monisten eigentlich immer nur die Wehen der Menschheit vor der Geburt Gottes, der ihnen allen ja bloß ein Kind des Menschen ist, während uns der Mensch ein Kind Gottes zu werden bestimmt ist. Ein bloßer Blick auf die Kreuzigung des Isenheimer Altars zeigt, daß für Grünewald das Lamm von vorneherein da, daß es ihm der Anfang, daß es der Inbegriff des Seins ist, und eines Seins, das in sich alles übrige Sein schon enthält, eines Seins, von dem alles übrige Sein erst sein Sein erhält. Wenn Grünewald „ringt“, ringt er nur darum allein, von jenem ewigen, allem vorangehenden Sein aus, das ihm nicht einen Augenblick fraglich ist, nun aber auch für sich eines ausgestrahlten Seins teilhaft zu werden. Wie selbst Hausenstein, der doch „die dingliche Ruhe des Lamms“ auf dem Isenheimer Altar in ihrer ganzen ungeheuren Gewalt empfindet, dann doch auch wieder zuweilen argwöhnen kann, die „Katholizität“ hätte von Grünewald, auch für ihn „irgendwo im Laufe der Geschichte schon einmal problematisch geworden“, erst wieder „neu erlebt werden müssen“, ist mir unverständlich: wer das Lamm so malt, gibt dadurch kund, daß ihm alles „problematisch“ werden kann, alle Kreatur, er selbst, ja jede der eigenen Empfindungen sogar, nur das Lamm nicht, zu dem er eben darum flieht, als dem einzig Unproblematischen, dem Einzigen, wodurch allein alles übrige vom Problematischen geheilt, dem Problematischen ent-

rückt und hoch über dem Problematischen gesichert wird. Nein, worum Grünewald „ringt“, das ist nicht Gott, sondern die Dauer der Vereinigung mit Gott. Den furchtbaren Schauer eines, der sich einmal von Gott berührt, von Gott ergriffen fand und nun im Gefühl seiner Unwürdigkeit ja nicht zu hoffen wagt, noch einmal wieder berührt, wieder ergriffen zu werden, aber weiß, daß er hinfort ein Leben ohne Gottes Berührung durchaus nicht mehr ertragen könnte, drückt Grünewald aus. Quod homo est, sagt der heilige Cyprian, esse Christus voluit, ut et homo possit esse, quod Christus est. Wer dies einmal erlebt hat, hat hinfort das Gefühl, nur noch in den Augenblicken, wo er dies erlebt, allein hinfort überhaupt leben zu können. Und die Qual der Angst, aus dem Leben mit Gott dann doch immer wieder in den Tod, den der Mensch auf Erden lebt, zurück zu sinken, verläßt ihn fortan nicht mehr. Als Gott zur heiligen Angela von Foligno sprach: „Ich bin deiner Seele näher als sie sich selbst“, da wuchs der Schmerz der Heiligen, „denn, sagt sie selbst, je näher ich Gott mir sah, desto ferner sah ich mich ihm.“ Im Bereiche dieser unaussprechlichen Geheimnisse liegt, was wir an Grünewald als „problematisch“ empfinden.

Altchristliche Kunst begnügt sich, Zeugnis für die Wahrheit durch Zeichen von ihr zu geben, die nicht auf bloßer Verabredung beruhen, sondern das, worauf sie hindeuten, in irgend einer geheimen Verkürzung selber sind, wie die Sprache die Dinge, die sie benennt, selber im Reim enthält. Und wie Sprachen ihre Kraft verlieren, wenn der Sprecher sich dieser eingeborenen Verbindung der Namen mit den Sachen nicht mehr deutlich erinnert, verblaßt die Kunst, je mehr der Künstler den Urlaut dieser

Zeichen vergift, je mehr ihm das Symbol aus einem lebendigen Gleichnis der Wahrheit, das, wenn auch in großer Entfernung, doch noch an ihr hängt, nun allmählich zum bloßen Siegel, zur Chiffre der Wahrheit wird, je mehr für ihn die Zeichen aufhören, das worauf sie hindeuten, auch selber zu bedeuten. Die Tat des ehrwürdigen P. Desiderius Lenz war es, daß er, schon als Jüngling beim ersten Anblick der Agineten, das Gesetz der Form erkannt und, in dieser Erkenntnis dann noch durch ägyptische, griechische und die Kunst der Mosaiken bestärkt, in aller Natur überall „belebte Geometrie“ gesehen hat. Seine Tat, in der Beuroner Kunst aufbewahrt, setzt aber, wenn ihre Werke wirken sollen, voraus, daß, wer vor diesen Werken steht, selber schon ein Gesetz der Kunst anerkennt, ein übermenschliches; wer gar niemals in Kunstwerken das Gesetz suchen gelernt hat, wird, wie stark es auch immer in einem Kunstwerk da sei, nichts davon finden und da diesen Werken fehlt, was allein in Kunstwerken wir heute zu suchen gewohnt sind, da es ihnen an der Mitteilung von Emotion fehlt, sich, so sehr er den tiefen Ernst ihrer Anmut und den Liebreiz ihrer Würde bewundern mag, am Ende doch einer leisen Enttäuschung kaum erwehren können. Die Beuroner Kunst setzt voraus, daß man ihr den Glauben schon mitbringt. Wer im Gebet vor ihr kniet, fühlt ihre stille Höheit. Aber sie zwingt nicht auf die Knie. Hinwieder, was wir sonst in unserer Zeit an Versuchen einer Erneuerung religiöser Kunst haben, läßt es zwar an Emotion wahrhaftig nicht fehlen, die nur leider aber im Subjektiven stecken bleibt: alle diese Versuche teilen uns nur die Sehnsucht ihrer Künstler nach dem Glauben mit, statt uns den Gehalt des

Glaubens selber, die Wahrheit, das ewige Sein selber erscheinen zu lassen, statt uns den Augenschein des Nomos aufzuzwingen, wie Greco, wie Bernini, wie Grünewald, die Gott erlebt haben und nun, noch heiß davon, noch schauernd von der vernichtenden Seligkeit seiner Berührung und in namenloser Angst, wieder losgelassen, wieder verstoßen zu werden, nicht bloß das Verlangen nach Gott und bloß Zeichen Gottes, sondern auch noch ihr eigenes Erlebnis, ihre Begegnung mit Gott, den Augenblick der Berührung selber geben, mit einer Vehemenz, daß der Betrachter nicht bloß des ewigen Seins unmittelbar gewiß wird, sondern es rings um sich rauschen zu hören, sich selbst von ihm ergriffen zu fühlen meint.

Grünewalds Kunst ist ungeheuer aggressiv: sie zeigt mit so drohendem Finger so gebietend auf Gott, daß auch wer gar nicht will, ihn erblicken muß. Altchristliche wie die Beuroner Kunst verlangt, um auf uns zu wirken, einen Willensakt von uns: wer nicht selbst schon glaubt und die Zeichen der Wahrheit zu deuten weiß, bleibt ihr fern. Grünewalds Kunst brennt so lichterloh, daß uns ihre Flammen versengen; sie reißt uns in sich hinein. Wenn ich mir in dunklen Stunden ein Blatt aus Pipers Mappe des Ifenheimers Altars hole, gleich ist das ganze Zimmer hell. Eine Flut von Gebetszwang überströmt den Betrachter.

Juni 1920.

Bismarck

Nur wohlsten ist mir in Schmierstiefeln, weit weg von der Zivilisation“, hat Bismarck bekannt und man glaubt ihm das aufs Wort, denn nur die Natur hat sein volles Maß, da kann er gerade stehen und muß sich nicht erst bücken. Warum blieb er also nicht dort? Was trieb ihn fort, und gar in ein ihm doch so ganz unnatürliches Geschäft? Ehrsucht? Ruhmbegierde? Herrschsucht? Das sieht ihm nicht gleich, die Eitelkeit irdischer Ehren hat er bald durchschaut und wie wenig Macht im Grunde die Mächtigen haben, wird ihm auch nicht lange verborgen geblieben sein. Aber wie kann man nur erst fragen, was ihn trieb? Das Gefühl seiner Kraft, seiner Begabung, seiner Überlegenheit doch! Nun, Gefühl von Kraft muß nicht immer zur Tat drängen; da gehört erst noch der Glaube dazu, mit seiner Kraft auch etwas auszurichten. Wer dies nicht glaubt, sondern etwa meint, daß wir schließlich doch alles Gott überlassen müssen, nach dessen unerforschlichem Ratschluß allein alles geschieht, der hätte keinen Grund, sich besonders anzustrengen, gar wenn er sich selbst genügt und es nicht nötig hat, sich, was er ist, erst von den anderen, durch ihren Beifall, bestätigen zu lassen, gar ein Mensch wie Bismarck, der, nach Lenbachs Wort, „sozusagen in sich hauste“. Ja, wenn er sich zutraut, daß es auf ihn ankommt, daß die Welt auf ihn wartet, daß er sie gestalten wird! Ein solches Zutrauen könnte

man Bismarck nicht verdienen, aber es war ihm fremd. „Ohne Gottes Wunder“, schreibt er einmal an Roon, „ist das Spiel verloren. Wie Gott will, Er wird wissen, wie lange Preußen bestehen soll. Aber leid ist mir sehr, wenn es aufhört, das weiß Gott!“ So spricht selbstbewußte Kraft nicht. Und an seine Frau schreibt er: „Gott wolle uns ferner in Gnaden leiten und uns nicht der eigenen Blindheit überlassen. Das lernt sich in diesem Gewerbe recht, daß man so klug sein kann, wie die Klugen dieser Welt und doch jederzeit in die nächste Minute geht wie ein Kind ins Dunkle.“

Und sein Jugendfreund Motley, der ihn 1872 in Barzin besucht, auf der Höhe des Ruhms, in der Fülle der Macht, erzählt ein seltsames Gespräch, das die beiden alten Männer, durch den Wald wandelnd, miteinander hatten, so seltsam, daß Motley sich immer wieder im stillen erst selbst daran erinnern mußte, es sei Bismarck, der dies sage, „der große Bismarck, der größte lebende Mann, und einer der größten geschichtlichen Charaktere, die je gelebt haben! . . . Er sagte: Als er noch jünger war, habe er sich für einen ganz gescheiten Burschen gehalten, aber jetzt sei er überzeugt, daß niemand den Ereignissen gebieten könne, daß niemand wirklich mächtig oder groß sei, und er müsse darüber lachen, wenn er sich preisen höre als weise, vorhersehend und als übe er großen Einfluß auf die Welt. Ein Mann in seiner Lage wäre genötigt, während Unbeteiligte zum Beispiel überlegten, ob es morgen regnete oder die Sonne schiene, prompt zu entscheiden: es wird regnen oder es wird schön Wetter sein, und so seiner Entscheidung gemäß mit allen Kräften zu handeln. Wenn er recht geraten hatte, dann rief alle Welt: welcher Scharfsinn,

welche Prophetengabe, wenn falsch, dann hätten alle alten Weiber mit Besenstielen nach ihm geschlagen. Wenn er nichts weiter gelernt hätte, sagte er, so hätte er Bescheidenheit gelernt.“

So sprach Bismarck. Auch der alte Goethe sprach gern so. Wahrscheinlich ist es aller menschlichen Weisheit Schluß. Aber wie kann man dann überhaupt noch handeln? Wenn es zuletzt ganz gleichgültig ist, ob und wofür ich meine Kraft einsetze, weil sie ja doch nichts entscheidet, weil sie ja doch den Ereignissen nicht gebieten, die Ereignisse nicht bestimmen kann, weil ja doch immer nur, mit mir und durch mich oder ohne mich und gegen mich, der Wille der unbekanntten Macht geschieht, ist es da nicht sinnlos, Kraft einzusetzen, sinnlos, überhaupt zu handeln? Wie kann ich denn dann noch handeln und woran soll ich auch ermessen, ob ich richtig handle? Kindern sagt man, daß die gute Tat belohnt, die böse bestraft wird, bald aber gewahren wir, daß dies für unser irdisches Leben ja nicht stimmt, denn guter Wille kommt zu Schanden, böser triumphiert. Ja noch mehr: guter Wille kann Unheil anrichten, böser Segen tun. Und wir gewahren auch, daß der Kräftige, der Mutige mit all seiner Kraft und all seinem Mut sich nicht immer, der Schwache, der Verzagte in all seiner Angst sich oft genug dennoch behaupten kann, ja daß die unbekanntte Macht fast eher geneigt scheint, ein wohlangelegtes Werk zu verderben, dem unbesonnenen, dem schlecht beratenen, ja dem übel gemeinten aber beizustehen. Wer dies erfahren hat, wie will der, wie kann er noch handeln?

So sehen wir denn auch zwei Typen von Menschen. Die einen, die tätigen, sind es im blinden Glauben an die Wirkung ihrer Kraft, von dem sie keine Enttäuschung

heißt. Die anderen aber, die nicht meinen, der Wirklichkeit durch ihre Tat gebieten zu können, macht dieses Mißtrauen untätig. In Bismarck verbinden sich die beiden Typen auf eine höchst geheimnisvolle Art, die dem Verstand eigentlich ganz unzulässig scheint. Bei sich im Innersten gewiß, daß nichts auf der Welt vom Menschen gelenkt wird, hat Bismarck stets gehandelt, als ob alles auf der Welt vom Menschen gelenkt würde.

Aber nun muß man doch erst recht noch einmal fragen: Warum? Was trieb ihn überhaupt zum Handeln? Darauf hat er selbst geantwortet: „Das Gefühl, Gottes wegen meine Schuldigkeit tun zu müssen.“ Also nicht auf den Erfolg hin, auch nicht um Lohn, nicht bloß der Wirkung ungewiß, sondern sogar überzeugt, daß es gar nicht auf ihn ankommt, hat er gehandelt, weil er es sich aufgetragen fühlte. Das ist das deutsche Pflichtgefühl, das in ihm aber zur Leidenschaft, zu einer wahren Trunkenheit, ja bis zur Besessenheit gesteigert war.

März 1915.

Stifter

In der Nacht vom 27. auf den 28. Januar 1868 verwirrten den kranken Hofrat Stifter seine Schmerzen so, daß er nach dem Rasiermesser griff und sich in den Hals schnitt. In Eile kam sein alter Freund der Domherr Josef Schropp aus der nahen Pfarrkirche noch zurecht, um ihm das Sakrament zu spenden. Als der Arzt erschien, war er verschieden. Am 30. Januar ist er mit allen einem Hofrat, dem verdienten Schulmann und von den Linzer schönen Geistern bewunderten Poeten gebührenden Ehren begraben worden. Auch einige mit einer leisen Ahnung seines Wesens gingen mit. Viele sind's heute noch nicht, die es kennen. Für die meisten bleibt er, wie der Ruhm sich schon gern an ein eher unwesentliches Werk zu heften pflegt, der Dichter der „Studien“. Guter Jugendschriftsteller; Christoph Schmid für die höhere Tochter; ich fand bei Norddeutschen die Neigung, ihn für eine Art österreichischen Claudius zu halten. Vom „Nachsommer“ weiß der Gebildete, daß Hebbel demjenigen die polnische Krone versprach, der im stande sei, diese Erzählung zu Ende zu lesen. Das ist nicht ermutigend, und das Werk selber auch nicht. Es kommt dazu, daß der heutige deutsche Leser österreichische Bücher an seinen deutschen Gewohnheiten, Bedürfnissen und Forderungen zu messen pflegt; diese finden in Stifter wenig. Niessche fand ihn wert, neben Goethe, Lichtenberg, Jung-Stilling und den Leuten von Seldwyla immer

wieder gelesen zu werden. Herr von Kühlmann steht im Verdacht, ebenso zu denken. Beide sind kaum typische Deutsche. Die jetzigen Österreicher aber bemühen sich so sehr, dies zu sein, daß es nicht einmal nötig geworden ist, den Nachsommer neu zu drucken; er ist seit Jahren vergriffen, und was jetzt unter diesem Namen kursiert, sind jämmerlich gestrichene Verkürzungen. Auch das andere Hauptwerk, der Witiko, ist längst vergriffen; es scheint sich nicht einmal zu lohnen, daß man ihn zusammenstreicht. Der fünfzigste Todestag wird zu der üblichen Rührung benützt werden. „Seht doch, wie lieb unser altes Österreich war!“ Das ist ein doppelter Irrtum. Das Österreich, in dem Stifter lebte, war alles eher als lieb. Es war niederträchtig. 1866 brach's zusammen. Und von seinem Geiste haben diese Werke nichts. Es wird noch einige Zeit dauern, bis Österreich zu Stifter kommt. Der Stiftermensch liegt in der Zukunft. Wenn wir eine haben. Daß wir eine haben können, verdanken wir Stifter. Nicht bloß ihm. Aber vielleicht kein anderer hat so stark dazu gewirkt. Stifter hat die Menschenart entworfen, mit der allein ein wahres Österreich wieder einmal möglich wird. Der „liberale“ Versuch, Österreich zu verjüngen, indem man dem Österreicher der barocken Zeit plötzlich einen deutschen Kopf aufsetzt, gelang nicht. Stifter, aus dem Volke stammend und unseres alten Volkes stummes Wesen unverfehrt bewahrend, hat nicht so sehr erkannt als erfüllt, worauf es ankommt: diesem stummen Wesen die Zunge zu lösen. Der Österreicher der barocken Zeit hat sich nur bildnerisch ausgedrückt; sein Sprecher war der Steinmetz, war der Baumeister. Diese Steine hat Mozart ertönen lassen; sie tönen noch in Schubert und in Mahler fort. In-

zwischen war aus dem bildenden Zeitalter ein redendes geworden, so mußte dem Österreicher das Wort gegeben werden. Das josefinische Zeitalter meinte, das Wort einfach importieren zu können. Dieser Irrtum, „Bildung“ lasse sich fertig von draußen beziehen, war an allen unseren geistigen Schwächen schuld. Bewahrt haben sich vor ihm Grillparzer, der aber ein Österreicher von der verstörten Art war, Raimund, Nestroy, Stelzhamer (die aber im Österreichischen stecken blieben, ohne darüber zur Höhe freier Menschlichkeit zu kommen) und der freieste, der klarste, der heiterste von allen, Stifter. Unter allen österreichischen Dichtern kann er allein mit Goethe verglichen werden, nicht an Kunst und Kraft, nicht an Breite, Größe, Weite, nicht an Spannung des Willens, aber an Reinheit, Wahrheit, Innigkeit, Freudigkeit und Weisheit der Seele.

Als er 1866, fast erschlagen vom Schicksal des Vaterlandes, nicht mehr weiter konnte, hat er sich gerettet, indem er „täglich einige Blätter aus Goethes Italienischer Reise“ las: „Die Ruhe und Größe und die tiefe und doch klare Innerlichkeit dieses Mannes ist meiner Seele ein erhebenderer Trost als alles, was in mich hineingeredet werden könnte.“ Daß Kunst, und nicht etwa bloß die eigene, sondern schon der Anblick einer fremden, die bloße Gegenwart von Kunst allein schon, ein Erlebnis bewältigen kann, daß Kunst für ihn mehr Realität hat als das unmittelbare Leben selbst, darin ist der ganze Stifter. Was es aber im Grunde war, das ihn in jungen und in alten Tagen immer wieder zu Goethe zog, versteht man erst aus einem Briefe an seinen Verleger ganz. Er erzählt da, daß er „dieser Tage“ im Wilhelm Meister gelesen, bis

zu der Stelle: „Er (Wilhelm Meister) erkundigte sich nach seinem Vermögen, und es schien ihm nunmehr sonderbar, daß er sich so lange darum nicht bekümmert hatte. Er wußte nicht, daß es die Art aller Menschen sei, denen an ihrer innern Bildung viel gelegen ist, daß sie die äußern Verhältnisse ganz und gar vernachlässigen.“ Und nun fährt Stifter fort: „Mir stürzten in meiner jetzigen Weichheit die Tränen in die Augen, und ich sagte zu meiner Gattin: Hier steht meine Lebensgeschichte!“ Viele lesen den Wilhelm Meister, aber die, denen bei dieser Stelle die Tränen in die Augen stürzen, bilden eine Menschenart für sich. Und die Darstellung dieser Menschenart ist das Thema seiner sämtlichen Werke. So nimmt sich der Jüngling im Nachsommer vor, bloß „Wissenschaftler im allgemeinen“ zu werden, und mit erhabener Einfalt spricht er es aus: „Mir schwebte auch nicht ein besonderer Nutzen vor, den ich durch mein Bestreben erreichen wollte.“ Er hält sich immer nur an den „inneren Drang“, er trachtet nur, den „innern Zug am meisten auszubilden“. Denn „Gott hat uns auch nicht bei unseren Handlungen den Nutzen als Zweck vorgezeichnet.“ Alle diese Stiftermenschen nehmen das Leben bloß symbolisch, es deutet ihnen auf die Wahrheit hin, auf das „Reich des Reinen, Einfachen, Schönen“. Er schreibt einmal von einer seiner Erzählungen: „Ich wollte drei Charaktere gehen, in denen sich die Einfachheit, Größe und Güte der menschlichen Seele spiegelt, durch lauter gewöhnliche Begebenheiten und Verhältnisse geboten — wäre es gelungen, dann hätte das Buch mit der Größe, mit der Einfachheit und mit dem Reize der Antike gewirkt.“ Er wünscht ihm, es wäre „einfach, klar, durchsichtig und ein Labfal wie die Luft. Der Leser würde in

dem Buche fortgehen zwischen allbekannten, geliebten Dingen und sachte gebannt und eingezirkelt werden, so wie man im Frühlinge in warmer Luft, in allseitigem Reimen, in glänzender Sonne geht und glücklich wird, ohne sagen zu können, wodurch man es geworden". Jede andere Wirkung aber als durch die reine Schönheit, durch die stille Macht des Edlen, durch „die einfache Größe des natürlichen Menschenherzens“, gar aber Bewegung durch den Affekt, durch Leidenschaften ist ihm so verhaßt, daß er sich nicht scheut, selbst den Werther ein „schlechtes“ Buch zu nennen: „Jede Größe ist einfach und sanft, wie es ja auch das Weltgebäude ist, und jede Erbärmlichkeit poltert, wie Pistol in Shakespeare, und die Unkraft lärmt auch und schlägt um sich, wie es die Knaben in ihren Spielen tun, wo sie Männer darstellen.“ Dieser Begriff von Kraft, seiner Zeit so fremd wie der unseren, kehrt immer wieder: „Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist! Das Sittengesetz allein in seiner Anwendung ist Kraft (darum, weil es in Shakespeares Stücken über den Leidenschaften thront, sind sie groß, nicht weil Leidenschaften darin sind). Gelassene Pflichterfüllung, genaue Gewissenhaftigkeit und ein Blick in das Leben, über Kriege, Staatsverhandlungen und Zeitverprassungen hinaus, das ist Kraft; darum sind ihrer so wenige, die auf dem festen Boden der Pflicht und höherer Lebensanschauung stehen, und so viele, die Leidenschaften haben.“ Das ist ganz platonisch gedacht. Und ganz platonisch ist auch, wie sich ihm das Gute mit dem Schönen verflucht. Und platonisch auch der Blick, den er vom Himmlischen aus dann immer wieder zum Irdischen kehrt: „Wenn wir, heißt's im Nachsommer, nur in uns selber in Ordnung wären, dann

würden wir viel mehr Freude an den Dingen dieser Erde haben. Aber wenn ein Übermaß von Wünschen und Begehungen in uns ist, so hören wir nur diese immer an und vermögen nicht die Unschuld der Dinge außer uns zu fassen.“

Die „Studien“ hatten ihn in jungen Jahren rasch berühmt gemacht. Bald aber war es still um ihm geworden. Und blieb still. Das socht ihn nicht an. Er ist am Schönen nicht irre geworden. „Dieses Buch hat Zukunft“, schrieb er ganz ruhig über den Nachsommer. Ich glaube, daß er recht behalten wird; es hängt ja nur davon ab, ob der Österreicher Zukunft hat.

Februar 1918

Gött

In den Neunzigerjahren ging ein herzlich fröhliches Stück, recht nach dem Sinn des Publikums, aber auch ein edleres Verlangen nicht enttäuschend, von Berlin aus über die Bühnen. Es hieß „Verbotene Früchte“, sein Autor war Emil Gött. Und man erfuhr, das sei ein schnurriger Geselle, da unten im Schwarzwald irgendwo hausend, gar kein „Literat“, eher ein studierter Bauer, doch von einer freizügigen Art, ein Freiluftmensch, der mit Emil Strauß bald auf der Scholle saß, säte, Kartoffeln zog, Rosen band und Reben schnitt, bald durch die Schweiz, ja bis nach dem gesegneten Italien hinab auf Wanderschaft war. Irgendwie schien er mit den Leuten der Berliner neuen Gemeinschaft verwandt, oder man mochte sich ihn auch in der Art des Amerikaners Thoreau denken. Es wurde damals erzählt, daß er beim Pflügen die Zugochsen als Hausgenossen und Kameraden behandeln und also durchaus nicht schlagen wollte, was sie damit erwiderten, daß sie nicht anzogen, weil sie erst den gewohnten Schlag erwarteten — ein Problem, das uns junge Leute sehr aufregte, denn es geht einem ja mit den menschlichen Ochsen ebenso: soll man, darf man, muß man also hauen? Solche Fragen auszutragen war ihm offenbar wichtiger als schöne Sätze zu dreheln oder Dramen zu bauen. Mehr als der Kunst schien er dem unmittelbaren Leben zugetan. Dann hörte man aber jahre-

lang nichts von ihm, bis es 1903 hieß, sein neues Stück, „Edelwild“, sei von Neumann-Hofer für das Lessing-Theater angenommen. Doch zog er es in der letzten Stunde zurück, es gefiel ihm selbst auf einmal nicht mehr. Und dann hörte man von ihm erst 1908 wieder, nämlich, daß er gestorben war. Nun wurden plötzlich die Badenser sehr stolz auf ihn, die sich, so lange er noch lebte, so wenig um ihn scherten, wie jetzt wieder um ihren genialen Hermann Bunte, dessen sich seine engeren Landsleute, wenn er nur erst verhungert ist, einst auch gewaltig brüsten werden. Sogleich führte das Karlsruher Hoftheater die „Mause- rung“ auf, und dann auch noch, vor zwei Jahren, „Fortu- natas Biß“, mit großen Ehren, doch ohne Folgen. Erst wenn einmal Rahane nicht einschlafen kann, ein Buch sucht, um sich zu betäuben, dabei zufällig an diese „Fortunata“ gerät und dann keine ruhige Stunde mehr haben wird, bis Reinhardt sie spielt, mit Moissi und der Höflich: dann erst werden die Deutschen die strahlende Kraft des ver- schollenen Dichters erleben. Schläft aber Rahane gut, so wird Gött vielleicht so lange warten müssen wie Blichner.

Eben jetzt sind, bei Beck in München, Gött's Tage- bücher und Briefe, von Roman Woerner gesammelt und gesichtet, erschienen. Da haben wir ihn nun ganz, der ein durchaus singularer Mensch und dabei dennoch ein typisches Beispiel seiner Generation war, ein höchst eigen- sinniger, eigenwilliger, eigenbrödelnder Alemanne, der aber allen Geist und Willen und Lebensdrang des zwi- schen 1860 und 1870 geborenen Geschlechts in sich epito- miert. Unserer schreckt vor diesen Tagebüchern zuweilen zusammen als würde man selbst da nackt auf offenem Markt zur Schau gestellt. Denn uns allen erging es ja so:

immer hin und her, immer auf und ab, zwischen Seligkeit und Zerschlagenheit, ewig von Höhen in Tiefen und doch immer wieder empor, ewig entweder „Aufschwung“ oder „Niedergang“, niemals in der beruhigten Mitte. Wir waren ja ebenso: jetzt hochgemut emporgeschwellt, aber gleich wieder in ohnmächtiges Verzagen herabgedrückt, eben noch bereit zum „Wettstreit mit den Alexandern und Napoleonen“, und schon wieder gequält von der eigenen „verfluchten Ähnlichkeit mit dem Hjalmar“, bald an überquellender Kraft, bald vor verruchter Schwäche krank. Das haben wir ja auch gefühlt: streitbar gegen die ganze Welt und doch unfähig weh zu tun, voll Tatenslust und Leidenschaft, den Menschen zu helfen, auf sie zu wirken, mit allen zusammen am großen Werk der Menschheit zu stehen, Kaiser und Könige zu mahnen, Völker zu lehren und doch im selben Augenblick wieder kindisch scheu, sich schamhaft verbergend und unfähig, jemals aus dem tiefen Kerker einer ungeheuren inneren Einsamkeit auszubrechen. Darum immer wieder betrogen und enttäuscht, von sich selbst und von den anderen. . . . Und immer wieder an allem, an sich selbst und an den anderen irre: dennoch aber, tausendmal abgeschlagen und zurückgeworfen, immer wieder mit einer neuen rätselhaften Tapferkeit anstürmend, zugreifend und vorwärts aufwärts drängend im Gefühl der eigenen Ohnmacht doch des Glaubens an die Tat immer noch gewiß. Das war ein Zeichen dieser Zeit: das tiefste Leid als Lust empfinden und in der furchtbaren Sinnlosigkeit dieses ganzen Daseins doch immer seiner unendlichen Schönheit bis zum letzten Atemzug bewußt bleiben. Und diese Schönheit ist vielleicht noch gar nirgends als in unserer Sehnsucht, in unserer Vangigkeit, in

unserem kaum mehr beherrschten Wahnsinn. Vielleicht werden wir diese Schönheit erst gebären, aus den Wehen eben jener Sehnsucht, jener irren Angst, jenes heiligen Wahns; und eben darum segnen wir diese Wehen, suchen wir eigenes Leid, weil darin die Zukunft einer freien und frohen Menschheit keimt, und darum lieben wir dieses tödliche Leben so unerschöpflich, unersättlich . . .

Denn diese ganze Generation kann von sich sagen, was Gött, schon schwer krank, einmal schrieb: „Ich halte, selbst sterbend, zum Leben.“ Und von uns allen gilt, was er mit gelassenem Stolz bekennen darf: „Ich habe doch nicht umsonst gelebt. In mir selbst habe ich einen hinreichenden Grund zum Leben gefunden. Das Schauspiel, das ich in mir erlebte, war der Kosten wert.“

In diesen Tagebüchern und Briefen sehen wir einen heiteren, begabten, tätigen, redlichen, groß und rein strebenden Menschen zugrunde gehen. Woran? Er hat zunächst gar nichts Tragisches, er macht eher den Eindruck, zur inneren Ordnung und zum äußeren Glück bestimmt zu sein. Er hat alles dafür; er ist klug, gefällt den Menschen, gewinnt die Frauen, traut sich selber alles zu und erweckt Vertrauen, hat in jungen Jahren schon Erfolg, ist auch technisch geschickt, macht Erfindungen (wenn auch meistens solche, die leider schon erfunden sind), ist kein Stubenmensch, schickt sich in alles, ist so leicht nicht unterzukriegen, hat immer neue Pläne, nimmt an allen Sorgen und Wünschen seines Volkes, ja der Menschheit teil. Er mischt sich in alles, will überall mittun: einmal schreibt er dem Zaren und einmal der Königin von England einen Brief und schickt diese Briefe wirklich ab; ja, einmal hat er ganz im Ernste vor, „sich einfach dem Kaiser zu stellen“, ob der

ihn nicht brauchen kann (ob Bartsch davon gewußt und bei seinem „Wiegam“ an ihn gedacht hat?). Man sollte denken, es hätte einem so vielfältigen, regsamen, dreisten Menschen, der zum Dichter, zum Schriftsteller, zum Theaterdirektor, zum Dramaturgen, zum Journalisten, zum Ingenieur, zum Gutsverwalter, zum Organisator in jedem Betrieb geboren schien, an Beifall, Wirkung und ergiebiger Tätigkeit nicht fehlen können.

Was war es, das ihn zerrinnen ließ? Vielleicht dies: daß er allem offen stand, alles in sich einließ, nichts zurückweisen, nichts von sich abwehren konnte.

Er blieb sein Leben lang der typische Jüngling seiner Generation, der ganzen Welt weit aufgetan, leidenschaftlich nach allem ausgestreckt, in Bereitschaft für alles, für jede Kraft und jede Schwäche, alles einatmend und aufsaugend, was sich nur in der Menschheit irgendwo regt, um sich davon durchglühen und erschauern zu lassen. Mit allem Lebendigen mit zu schwingen, trieb es ihn; aber keineswegs wie den Dilettanten der Epigonzeit, der freilich auch nach allem greift, doch aus bloßer Neugierde, bloß um es anzutasten und abzutasten, bloß an der Haut davon fröstelnd, sich selber aber bei sich verwahrend. Von diesem Dilettanten der Epigonzeit unterscheidet sich der Jüngling der Neunzigerjahre durch seinen tiefen Ernst. Ihm ist es immer grimmig ernst, und wenn es ans Leben ginge! Ja, es soll ans Leben gehen, das wünscht er sich geradezu! Es soll ums Leben gehen! Er will sich nicht schonen, nein, er will sich opfern. Immer setzt er gleich sein ganzes Leben ein, sonst ist ihm nicht wohl. In der Gefahr nur ist ihm wohl. Nur wenn er sich im Innersten bedroht fühlt, wird ihm erst wohl.

In dem schönsten Brief, den Gött je schrieb, einem Weihnachtsbrief an seine Freundin, hat er dies ausgesprochen: „Ich bin nicht für diese Welt — also: durch! Verstehst Du's? Durch! Durch dick und dünn, dem Feindseligen und Gefährlichen nach und sich nicht geschont!“ Kleines Behagen, gelassenes Entsagen, stille Beschränkung auf den engen Raum der eigenen Kraft ist ihm verhasst. Die Grillparzer-Stimmung kennt diese Generation nicht. Sie steht unter Ibsens unerbittlichem: Alles oder nichts! Auf dieser Jugend liegt ja der furchtbar aufregende Blick Wagners, der jede Stunde des gemeinsamen Daseins auf die Höhe der höchsten jemals erlebten Stunde zu bringen verlangt, und Dostojewskis leidverglaster Blick, im Sturm der losgerissenen Dämonen, und Nietzsche nach dem Unmöglichen starrender Blick. Unter solchen Augen ist sie aufgewachsen, das kann sie nie vergessen. Und so wird sie sich niemals beim einzelnen Werk, bei der einzelnen Tat beruhigen können, sondern es soll jetzt das ganze Leben sein, in allen Poren von Wahrheit und Schönheit durchdrungen. Der Maler, der Dichter fühlt sich aufgeschreckt, von seinem Bilde, vom Gedichte weg: nein, das ganze Leben soll es sein, das unmittelbare Leben selbst! Eine einzige Träne gestillt, dem Ärmsten geholfen, ein dankbares Lächeln erregt — ist es nicht mehr als das höchste Bild, als das schönste Gedicht? Raum aber draußen, unter Menschen, tätig und hilfreich, sehnt er sich wieder in das verlorene Glück der schöpferischen Einsamkeit zurück, er kann sich nicht entbehren, er muß wieder heim zu sich selbst. Denn auf diesem Geschlechte liegt der Fluch, daß es sich niemals entscheiden kann; es kann nicht wählen, es will immer beides zusammen, wovon es doch

nur das eine haben kann, es will alles, es will die ganze Welt, aber eingefangen in ein einziges Individuum. Es möchte sich zur allumfassenden Gottheit ausweiten, aber dabei der Herr Emil Gött bleiben, dieses eine, singuläre, höchst bedingte, fest begrenzte, streng abgechiedene Menschengemplar.

In allen seinen Expansionen kann nämlich dieses Geschlecht doch den angestammten Begriff der deutschen Persönlichkeit nicht vergessen. Es wird Goethe nicht los. Das Universum in einem Singular zu sein, wie Goethe, dahin drängt es und findet doch das Mittel dazu nicht: Goethes Entfugung. Goethes Kraft war, dem Universum auch einmal nein sagen zu können, wenn es ihm nämlich seinen Singular bedrohte.

Eine Zeitlang plante Gött ein Stück mit dem sonderbaren Titel: „Mancher Umweg ist keiner“. Das wäre die schönste Grabchrift für ihn. Vielleicht für uns alle, für seine ganze Generation. Ich kann es den jetzt heranwachsenden Menschen nicht verdenken, wenn ihnen all unser Tun und Trachten als ein Umweg scheint. Aber hinter ihnen werden wieder andere heranwachsen, die werden uns lossprechen, erkennend, daß dieser Umweg keiner war. Gött hat sich einmal ein „Amphibium zwischen Dichter und Bauer“ genannt, „in beiden Elementen verbindet wie nur je ein Balduin Bählamm“. Er hätte sich auch ein Amphibium zwischen gestern und morgen nennen können. Solche Amphibien zwischen gestern und morgen waren wir alle, darum konnten wir kein Heute finden. Wir sind alle bloß Ansager der Zukunft gewesen. Aber daß diese jetzt angesagt ist und die nächsten nun bloß nach ihr zu greifen haben, daß sie nicht mehr immer im Kreise herum

suchen müssen, sondern wieder resolut handeln können, daß die notwendige Tat vor ihnen jetzt schon entschieden da liegt, während unser ganzes Leben, wie Gött einmal gesagt hat, „in die Luft gestellt“ war — das haben sie doch uns zu verdanken. Und sie mögen ruhig sein: alles, was sie wissen, wußten wir auch schon. Nur wußten wir es bloß, aber wir konnten es noch nicht. „Geh du vernunftwärts, laß mich triebwärts gehen!“ hat Gött gesagt. Das war es ja, was wir der Menschheit wieder erringen mußten. Es hat ihm nur leider nichts geholfen, denn er ging dann doch immer wieder vernunftwärts. Wir mußten den Intellektualismus überwinden lernen. Wir überwandten ihn auch, aber wieder bloß intellektuell. Das war unsere Tragik, so fruchtbar für die Nachkommen. Ihr verdanken sie's, wenn sie jetzt können, was wir bloß wußten.

Gött sagt: „Sicher ist, daß große und lange Schmerzen unsere Schwerpunkte anders lagern, daß wir nach ihnen anders hängen.“ Und ein anderes Mal tröstet er sich damit, daß in ihm Geistiges und Sittliches sich „erst seinen Weg zu Fleisch und Blut suchen und bilden muß.“ Die Nachkommen haben es besser. Sie sind schon anders gelagert, sie hängen schon anders, in ihnen ist unser Geist und unsere Sittlichkeit schon Fleisch und Blut geworden. Es wird ihnen aber nicht erspart bleiben, nun auch für etwas vorzuzorgen, was wieder in ihren Nachkommen zu Fleisch und Blut werden kann.

Jänner 1914.

Ma ch

1838 in Mähren geboren, 1861 Privatdozent in Wien, 1864 Professor in Graz, 1867 in Prag, 1880 Mitglied der Akademie, 1894 Professor in Wien, 1897 vom Schlag getroffen und seither gelähmt, pensioniert, zum Hofrat ernannt, 1901 ins Herrenhaus berufen, seit 1913 zu Vaterstätten, Post Haar in Oberbayern wohnhaft, wo er am 19. Februar dieses Jahres, einen Tag nach seinem 78. Geburtstag, starb.

Er begann als Mathematiker, fuhr als Physiker fort („Einleitung in die Helmholtzsche Musiktheorie“, „Prinzipien der Wärmelehre“) und ist als Philosoph berühmt geworden. Seine „Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen“, 1885, die „Populären wissenschaftlichen Vorlesungen“, 1896, und „Erkenntnis und Irrtum“, 1905, haben auch weit ins große Publikum hinein gewirkt. Er hat sich selbst einmal „einen über die konventionellen Fachgrenzen ausblidenden Physiker“ genannt, dem freilich dieser Ausblick zeigte, daß „die psychologischen Tatsachen mindestens ebenso wichtige Erkenntnisquellen sind wie die physikalischen“. Als leitenden Grundsatz für die Untersuchungen der Empfindungen hat er „das Prinzip des vollständigen Parallelismus des Psychischen und Physischen“ aufgestellt, eine „Kluft“ zwischen diesen beiden Gebieten nicht anerkannt. Von der gegenseitigen Berührung psychologischer und physikalischer Beobachtung versprach er sich viel.

Er hätte sich nicht bloß einen „ausblidenden Physiker“ nennen dürfen, sondern auch einen übergreifenden. Gerade seine Übergriffe haben ihn berühmt, der Leser hat einen Philosophen aus ihm gemacht, so sehr er selbst sich immer wieder dagegen wehrte. Schon in der Analyse der Empfindungen hat er erklärt: „Ich bin eben Naturforscher und nicht Philosoph.“ Und er wiederholte das dann im Vorwort zu „Erkenntnis und Irrtum“ noch entschiedener: „Ich habe schon ausdrücklich erklärt, daß ich gar kein Philosoph, sondern nur Naturforscher bin. Wenn man mich trotzdem zuweilen, und in etwas lauter Weise, zu den ersteren gezählt hat, so bin ich hierfür nicht verantwortlich.“ Und ebenda sagte er, er könne bei allem „lebhaften Interesse für die Nachbargebiete seines Spezialfachs und und auch für Philosophie“ diese „doch nur als Sonntagsjäger durchstreifen“; und lehnte Hönlingswalds Schrift „Zur Kritik der Machschen Philosophie“ fast unhöflich ab: „Es gibt vor allem keine Machsche Philosophie, sondern höchstens eine naturwissenschaftliche Methodologie und Erkenntnispsychologie, und beide sind, wie alle naturwissenschaftlichen Theorien, vorläufige, unvollkommene Versuche. Für eine Philosophie, die man mit Hilfe fremder Zutaten aus diesen konstruieren kann, bin ich nicht verantwortlich.“ Sein Verhältnis zur Philosophie bestand im Grunde nur darin, sich, sofern sie ihn bei der Physik zu stören schien, ihrer zu entledigen. Auch das hat er offen zugestanden: „Zunächst habe ich getrachtet, nicht etwa eine neue Philosophie in die Naturwissenschaft einzuführen, sondern eine alte abgestandene aus derselben zu entfernen.“

Doch half ihm das alles nichts, er wehrte sich vergebens. An Büchern, scheint's fast, wirkt weniger, was

darin geschrieben steht, als was in sie hineingelesen wird. Der Leser las in Mach das Ende der Metaphysik hinein. Metaphysik schien hier für alle Zeit erledigt und abgetan, jedes Dogma gar hinfort unmöglich. Und da dies gerade das war, was in den Neunzigerjahren der Leser am nötigsten zu haben glaubte, wurde Mach der Philosophie dieser Zeit. Keiner kam ihrem antimetaphysischen Bedürfnisse so sehr entgegen. Daß er eben durch ihn gezwungen werden könnte, unmittelbar darauf wieder ins Gegenteil umzuschlagen, hätte sie sich freilich nicht träumen lassen.

Die Wirkung Machs, besonders auf die Jugend, war damals sehr groß. Und zwar eigentlich durch einen einzigen Satz. Mach hat ausgesprochen: „Das Ich ist unrettbar.“ Damit war nun auch noch das Ich abgesetzt und der letzte Götzte schien zerbrochen, die letzte Schranke gefallen, die höchste Freiheit gewonnen, das Werk der Verneinung vollbracht. Es blieb wirklich nichts mehr übrig.

Was wir Materie nennen, ist ein gewisser „gesetzesmäßiger Zusammenhang der Empfindungen“. Materie ist ein „Gedankensymbol“, die Welt eine Summe von Funktionalbeziehungen der Empfindungen. Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen meinen Empfindungen und den Empfindungen eines andern. Es gibt von mir nichts mehr. Ding und Ich sind provisorische Fiktionen gleicher Art. Das Ich ist eine Illusion. Ein bloßer Behelf zur Ordnung unserer Vorstellungen. Das Ich ist nur ein Name für die Elemente, die sich in ihm verknüpfen. Die ganze innere und äußere Welt, mein Ich und das Andere, ist nur eine wogende zähe Masse, die an manchen Stellen dicker wird, an anderen wieder fast zerrint. Wir müssen

uns angewöhnen, „von dem Ich als einer Realität abzusehen“ . . . Im Grunde wird immer nur derselbe Satz wieder variiert: Das Ich ist unrettbar. Ein Satz, der, wie tief er uns erschreckt, im Grunde schon uralte ist. Schon Lichtenberg hat ihn ausgesprochen: „Wir kennen nur allein die Existenz unserer Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken. „Es denkt“ sollte man sagen, so wie man sagt: es blizt; zu sagen „cogito“ ist schon zu viel, sobald man es durch „Ich denke“ übersetzt. Das Ich anzunehmen, zu postulieren, ist praktisches Bedürfnis.“ Und vor ihm schon Hume, dem auch das Ich nichts war als a bundle or collection of different perceptions. Und auch schon Buddha, der ebenso verkündigt: „Nur ein Haufe wandelbarer Gestaltungen ist dies; nicht findet sich hier eine Person.“ Einen uralten Gedanken sprach Mach aus, aber so, daß die Menschheit aufhorchte. Ihr Ende schien er auszusprechen, und es war eine Menschheit, die nach nichts gieriger zu verlangen schien als nach dem Ende, wenigstens nach dem Ende des Geistes.

Es war aber kein Ende, wie sich jetzt herausstellt, sondern eine Kehre, eine der großen Kehren, an welchen der Menschengesist eine neue Richtung nimmt, ganz wie Bach in der Chromatischen Fuge, nachdem alles zusammengebrochen ist, dann aus den Trümmern auf einmal wieder wohlgenut in die heiterste Zukunft stapft.

┌ Mach schien ein Ende. Damals hatten wir das Gefühl: Weiter geht's nicht mehr, hier hört's auf; wenn dem Menschen nun auch noch sein eigenes Ich entwunden ist, was hält ihn dann noch? Inzwischen hat sich gezeigt, daß er nicht umzubringen ist. Es geht noch weiter. Zwar über Mach hinaus ging's wirklich nicht mehr, aber um ihn

herum geht der Weg. Ibsen behielt wieder einmal recht, der gesagt hat, daß wir uns nicht in einer Geraden entwickeln, sondern in einer Spirale: indem jedes Geschlecht zunächst ein wenig zurückgehen scheint, kommt die Menschheit immer höher. Und so, nachdem ihr der Reihe nach Gott, dann die Welt und zuletzt auch das eigene Ich, alles also was sie braucht, genommen und sie am Ende war, fing sie zunächst einfach wieder von vorne, sie fing, als nichts mehr zu verneinen da war, wieder zu bejahen, das Zerstörte wieder aufzubauen an und weiß jetzt erst, welchen Wert es hat. Fritz Mauthner hat die Situation des ganz entgötterten, aus allen Mythen gerissenen, zu völliger Skepsis verdamnten Menschen einmal sehr ergötlich geschildert, indem er ihn mit Buridans Esel verglich, ja diesen Esel noch viel klüger fand als unsern skeptischen Esel, der sein einziges Heubündel nicht fressen kann, weil er ja weder weiß, ob das Heu wirklich ist, noch ob er selbst wirklich ein Esel ist, weder ob es gut für ihn ist, Heu zu fressen, noch ob es ihm in Wirklichkeit auch nur überhaupt möglich ist, Heu zu fressen.

Was soll der arme Esel tun? Er fragt nicht erst, er frisst sein Heu, das ihm darum nicht weniger schmeckt, weil vielleicht vor der Vernunft weder er noch es wirklich vorhanden ist. Er sagt sich, daß, was, ohne vorhanden zu sein, ihm dennoch schmeckt, eigentlich für ihn ja doch so gut wie vorhanden ist. Sobald sich der skeptische Esel das sagt, ist aus ihm ein Pragmatist geworden. Es ist kein Zufall, daß es gerade James war, der, in der geistigen Mode, Mach abgelöst hat. Gab Mach der Menschheit eine Wahrheit, von der sie nicht leben konnte, so lehrte James, daß, was der Mensch braucht, um zu leben, für ihn die

Wahrheit ist. Dem doch allzu praktisch gesinnten Amerikaner folgte sogleich ein redlicherer Deutscher, Baibinger, der in seiner „Philosophie des „Als ob“ (mit Berufung auf Kant) die Notwendigkeit der Fiktionen bewies. Also da das Ich unrettbar, dir aber unentbehrlich ist, so rette das Ich, das du nicht entbehren kannst, dadurch, daß du (wenn auch bewußt, daß kein Ich ist) so lebst, denkst und tust, als ob es wäre. Noch ein Schritt weiter, über Baibinger hinaus, (denn von Baibinger aus geht der Weg jetzt wieder gerade) und das Ich ist wirklich gerettet, sobald nämlich der Mensch, was er, um sich äußerlich oder innerlich zu behaupten, braucht, sobald er das nicht bloß annimmt, sondern sich anschafft: aus seinem eigenen Bedürfnis durch eigene That seine Welt schafft und eben dadurch, daß er sie schaffen kann, ja schaffen muß, den Beweis ihrer ewigen Wahrheit erbringt. Selbsterfahrung lehrt uns nämlich, daß Fiktionen nicht bloß den Dienst von Wahrheiten leisten können, nicht bloß die Macht von Wahrheiten üben können, nicht bloß das Amt von Wahrheiten versehen können, sondern schließlich auch das Wesen von Wahrheiten annehmen: wenn sie lange genug an der Stelle von Wahrheiten stehen, werden sie selbst zu Wahrheiten. Davon kann man sich durch das Experiment überzeugen. Es gelingt nicht immer, nicht alle Fiktionen können zur Wahrheit gebracht werden, aber es gibt Fiktionen, die sich nach einiger Zeit stets als Wahrheiten entpuppen. (Sei es, daß sie durch die plastische Kraft der sie hegenden Menschen am Ende Realität erhalten, sei es (wie ich vermute) daß das Experiment nur mit Fiktionen gelingt, die gar keine sind, sondern von vornherein schon Wahrheiten waren, aber sich, um nur überhaupt Eingang

beim Menschen zu finden, die falsche Meldung gefallen ließen.

Davor wird sich, wer auf Mach eingeschworen ist, freilich entsetzen. Mach selbst aber hätte, glaub ich, auch derlei ruhig angehört. Nicht bloß, weil er von großer Güte war und das selten gewordene Talent besaß, der Vorstellung zugänglich zu sein, daß vielleicht auch der andere recht haben kann, sondern weil er auch die Gabe der Ironie hatte, die Goethe fast unentbehrlich zur echten Wissenschaft fand und besonders an Kant rühmt, dem „köstlichen Mann“, der über die Grenzen, die er eben noch selbst gezogen, doch gleich wieder „mit einem Seitenwink hinausdeutet“. Solcher Seitenwinke wäre Mach freilich selber nicht fähig gewesen, doch aber vielleicht wohl geneigt, sie sich von anderen gefallen zu lassen. Und er war ja so gewohnt, alles bloß als denkökonomische Hilfen zu behandeln, daß er vielleicht auch der Entgegnung: der Grundsatz, alles bloß als denkökonomische Hilfen zu behandeln, sei selbst auch wieder nur eine denkökonomische Hilfe, nicht hätte widerstehen können.

Machs Schicksal, nach größter Wirkung auf seine Generation noch zu erleben, daß die nächste Generation wieder Kehrt macht, bestätigt aufs neue den Spruch Goethes:

„Ein Jahrhundert, das sich bloß auf die Analyse verlegt und sich vor der Synthese gleichsam fürchtet, ist nicht auf dem rechten Wege, denn nur beide zusammen, wie Aus- und Einatmen, machen das Leben der Wissenschaft.“

März 1916.

Wedekind

Er war lange Zeit eine Art Bürgerschreck, alle fromme Zucht und Sitte, die heiligsten Güter Europas gefährdend, Zigeuner, Satanist, wenn nicht am Ende gar der Antichrist in eigener Person. Selbst aber kam er sich als Prophet, als Bußprediger, als Moralist vor, er war sich durchaus einer Sendung bewußt, und wenn er einmal auf einer Probe gesagt hat, er müßte gespielt werden wie Schiller, so verriet er damit seinen tiefsten Ehrgeiz: auf Besserung der Menschheit zu wirken; und seine Erscheinung, die Strenge seiner großen Züge, der unerschütterliche Glaube an sich, der in seiner drohenden Miene stand, der Ungeßüm seines dabei doch auch wieder unbeholfenen, zugleich fanatischen wie pedantischen Wesens und die weltferne Versunkenheit seines immer tief erstaunten Blicks stimmten dazu. Wer ihm dann näher kam, war also sehr überrascht, einen gemessenen, förmlichen, fast feierlichen Herrn zu finden, der auf gutes Betragen ebenso selbst hielt wie bei anderen drang. Wir sind einst zusammen bei Reinhardt engagiert gewesen und ich erinnere mich heute noch, wie mit ihm in unsern Kreis immer eine gewisse Würde trat, man ließ sich nicht mehr gehen, es war, als wäre fremder Besuch da. Doch nicht etwa Scheu vor seinem Ernst und nicht als innerlich fremd empfanden wir ihn, sondern eher als einen gesellschaftlich Höheren, der uns unwillkürlich die Formen seiner Raste

aufzwang. Er war gar nicht hochmütig, aber steif; er kam entgegen, hielt aber unwissentlich immer Distanz; er gab sich nicht bloß sehr höflich, er wollte sich freundlich, wollte sich herzlich geben, es kam aber schließlich selten über eine wohlgemeinte, doch etwas künstliche Leutseligkeit hinaus, fast wie wenn ein regierender Herr sich herabläßt, einmal im Zwischenakt auf die Bühne zu gehen, huldvoll verlegen. Und ganz so hat er auch in München am Biertisch seiner Getreuen Audienzen zu erteilen gesucht. Er posiert den großen Mann, sagten die einen. Nein, er ist nur befangen, weil er, jahrelang deklassiert und aller Formen entwöhnt, sie jetzt übertreiben zu müssen meint, sagten die anderen. Keine der Erklärungen reichte mir zu, ich habe gleich auf den ersten Blick an die Notwendigkeit, Unschuld und Echtheit seiner Haltung geglaubt, doch verständlich wurde sie mir allerdings erst, als ich ihn einmal daheim sah, in der Prinzregentenstraße. Er war, als ich kam, gerade fort, und so saß ich, ihn erwartend, bei seiner lieben Frau, spielte mit den Kindern und konnte mir gar nicht gleich erklären, warum mir da so wohl war, es lag hier offenbar in der Luft, irgend etwas heimelte mich an, und ich sagte mir schließlich: sie ist aus Graz und du bist aus Linz, das wird das ganze Geheimnis sein! Und dann kam Wedekind herein, und siehe, hier war nichts von Befangenheit an ihm, obwohl er ganz von derselben Haltung wie sonst war, aber hier paßte sie her, und ich hatte das Gefühl, daß hier auf einmal auch er aus Graz oder Linz war. Ich sah jetzt die Kinderstube, aus der er kam! Und auf einmal war mir da das Problem Wedekind, ja das Phänomen Wedekind erst klar: aufgewachsen in einer seitdem erloschenen Schicht des deutschen Bürger-

tums, hier geistig geformt, dann aber ausgesetzt ins Betriebsdeutschland der Neunzigerjahre! Und seine Revolte, das ist im Grunde nur die Revolte der ererbten altbürgerlichen Sittlichkeit gegen die neudeutsche Erwerbsfeligkeit! In der Zeit nämlich, wo Wedekind, vom Vater wie von der Mutter her gut bürgerlich, aber auf eine Art, in der der Bourgeois noch versteckt lag, eben aus einem Jüngling zum Manne wurde, war etwas Ungeheures geschehen, dem Bürgertum war seine Lebenslüge zerbrochen, an der es sich bisher sein gutes Gewissen bewahrt hatte: nämlich die zur Sammlung der bürgerlichen Kräfte, zur Vorbereitung auf den großen Markt diensame, bald aber unbequeme, zuletzt hinderliche Fiktion, das Rechte sei auch immer das Richtige, Tugend rentiere sich auch hier auf Erden schon, und wer Treu und Redlichkeit übt, mache damit das beste Geschäft! Sie geht auf Calvin zurück, Quäker und Methodisten sind ihre Prediger gewesen, prachtvoll hat Max Weber ihre Biographie verfaßt, und es wäre nur noch zu zeigen, wie sie dann, vielleicht via Kant, allmählich auch auf Lutheraner, ja sogar auf Katholiken abgefärbt hat. Sie beruht bei den Calvinisten auf dem Begriff der fides efficax: an den Früchten soll der Erwählte sich erkennen. Damit ist zunächst die Heiligung des Lebens gemeint, dieses aber wird immer mehr und mehr ja nur noch in dem weltlichen Beruf gesehen. Erst heißt es: man erkennt den Auserwählten daran, wie gut er seinen Beruf erfüllt; bald wird zum Erkennungszeichen das gute Geschäft, das er macht, und es heißt dann: God blesseth his trade! Erst ist das gute Geschäft eine Folge der Tugend, dann wird's ein Anzeichen der Tugend, bald wird's der Zweck der Tugend,

schließlich wird's selbst sein eigener Zweck und die Tugend kann nun, wenn er auch ohne sie zu erreichen ist, auch weggelassen werden. So wird von Geschlecht zu Geschlecht allmählich ganz leise der Ton umgelegt, bis dann auf einmal, eben in der Jugend meiner Generation, die Fiktion zerreißt. Unsere Väter konnten allenfalls sich und uns noch einreden: Ehrlichkeit währt am längsten! Aber als wir, die in den Sechzigerjahren geboren waren, in die große Stadt kamen und die Augen aufschlugen, ging das wirklich nicht mehr. Der Bruch der altbürgerlichen Fiktion, als ob Sittlichkeit auch schon die Bürgerschaft für Tüchtigkeit zu jedem Geschäft sei, ist das Unerlebnis der bürgerlichen Jugend, die zwischen 1880 und 1890 an die Hochschulen kam. Natürlich hat jeder anders darauf reagiert, und gerade darin hat Wedekind seine Kraft und seinen inneren Reichtum gezeigt, daß er fast auf alle überhaupt möglichen Arten darauf reagiert hat. Er hatte, wie wir alle damals in der ersten Wut unserer Entdeckung, zuweilen nicht übel Lust zum Immoralisten — die Scham, der bürgerlichen Moral „aufgefressen“ zu sein, war zu groß, und er schwelgte darin, darzutun, daß er sich jetzt nicht mehr soppen ließ, er sah dann in dem Hochstapler nur einen, der zum Ehrenmann noch zuviel Gewissen, in der Dirne eine, die zur Dame noch nicht genug Verlogenheit hatte. Dann aber wieder sprach die reine Stimme beleidigter Sittlichkeit aus ihm, mit der Blut fast eines neuen Savonarola. Und immer hat er dann zuweilen gehofft, dieses Weltende, das wir erleben, könnte vielleicht ein Weltanfang sein, und hat voll innigen Vertrauens nach einer neuen Menschheit ausgeblickt.

In der Zeit, als ihm dumme Staatsanwälte das Leben

arg versauerten, schrieb er einmal: „In keiner meiner Arbeiten habe ich das Gute als schlecht, oder das Schlechte als gut hingestellt.“ Fast wörtlich dasselbe hat Dostojewski zum Ruhme des russischen Volkes gesagt: „Mag immerhin unserm Volk Tierisches und Sündhaftes anhaften, es wird seine Gründe niemals für das Richtige halten, es sündigt stündlich und treibt Unfug, aber in besseren Stunden, in den Stunden Christi, verwechselt es nie Recht mit Unrecht.“ Die Werke Bedekinds bezeugen, daß auch er immer wieder solche „Stunden Christi“ hatte.

· März 1918.

Otto Wagner

(Zum siebenzigsten Geburtstag.)

In Wien, wo man jedem Kretin von Clown Kränze flücht, wenn er ein albernes Couplet zum fünfzigsten Male plärrt, wird am 13. Juli, wenn Otto Wagner siebenzig Jahre alt wird, davon nicht viel Aufhebens sein. Denn er ist ja nichts als Osterreichs größter Baumeister seit van der Nüll und Siccardsburg. Und unbeliebt, wie diese damals auch. Der Wiener verzeiht nämlich alles, nur eins nicht: Größe. Die findet er unbequem. (Solange sie nicht verstorben ist; dann mästen sich die Kleinen mit ihr.)

Das bloße Wort „Wien“ ruft beim Anhören überall ein behagliches Schmunzeln hervor und scheint von Liebenswürdigkeit, Heiterkeit und Nichtigkeit untrennbar; Wien bezeichnet das Gegenteil von Ernst. Daran ist der Wiener selbst schuld, der sich nun einmal die Rolle der lustigen Figur Europas zugelegt hat. Wer aber je die tief verborgenen ängstlich abgeleugneten Instinkte der dort hausenden Menschen erblickt hat, den grinst ein anderes Wiener Gesicht an, das Gesicht eines alten, von Grimassen müden Komikers. Lest Grillparzers Tagebücher, um das „lustige“ Wien zu verstehen! Dort steht von Tag zu Tag aufgeschrieben, was die Tragik des Wieners ausmacht, nämlich: niemals sein natürliches Gesicht haben zu dürfen. Der wirkliche Mensch ist ja in Wien ein paar hundert

Jahre lang verboten gewesen. Und unser ewiges Wiener Problem ist, ob wir nicht am Ende doch noch einmal die Kraft und den Mut haben werden, die Masken abzutun und uns zu zeigen, wie wir sind! Manche fangen jugendlich damit an, selten aber hält einmal einer aus. Und schöner hat dabei von allen, die jetzt in Oesterreich leben, noch keiner ausgehalten und durchgehalten als Otto Wagner.

Otto Wagner ist das Gegenteil der Wiener Ringstraße. Da geht alles auf Effekt aus, bei Wagner auf Ausdruck. Dort Willkür, hier Notwendigkeit. Dort Schwindel, Ritsch, Theater, hier immer bloß, was die Sache will. Was Messel für Berlin war, hätte Wagner für Wien werden können... aber Wien hat's ja nicht wollen (wie es den „Fidelio“ nicht wollte, und den „Don Juan“ nicht, und Grillparzer nicht, und Hebbel nicht, und Anzengruber nicht, und keinen je, dem es Ernst ist).

Messel gleicht unser Wagner auch darin, daß auch er eigentlich ganz akademisch begann und aus dieser akademischen Zeit her noch alle Stilformen beherrscht. Ebenso darin, daß er durchaus kein Neuerer aus blauem Himmel ist, sondern fest in unserer alten Tradition steht, die die Ringstraßler ganz verloren hatten. Aber er hat, für mein Gefühl wenigstens, viel mehr ursprüngliche Kraft, er ist robuster und weitaus sinnlicher als der immer doch eher behutsame, nachdenkliche Messel. Nur hat seine Sinnlichkeit freilich einen Zug ins Prunkhafte, Lururiöse, Schwelgerische, der Deutschen aus dem Norden zuweilen fast unheimlich sein mag. Ich sprach vor Jahren einmal über Wagner mit Richard Muther, der ihn sehr bewunderte, seine Kraft stark empfand, aber nicht verhehlen

konnte, daß ihm „irgends etwas“ in dieser Kunst immer „merkwürdig fremd“ blieb. Ich antwortete: Ja natürlich, nämlich das eigentlich Österreichische darin! Er verstand nicht, was ich meinte, erklären läßt es sich auch kaum, und so ließen wir das Gespräch. Ein paar Wochen später aber ging ich wieder mit Muther durch die Stadt, da kam uns ein spanischer Hofwagen entgegen, in seiner alten herrischen Pracht. Muthern schien es ganz wunderbar: ein solcher spanischer Hofwagen in einer modernen Stadt bei hellem Tag! Ich aber sagte: „Unsere Geschichte ist nämlich teilweise spanisch. Und sehen Sie sich ihn nur gut an! Denn dieser spanische Hofwagen erklärt manches, was Deutsche hier nicht verstehen, unter anderem auch den Otto Wagner!“ Ich hätte das längst vergessen, wenn mich nicht Muther später so oft daran erinnert hätte, der, wenn wir uns gelegentlich vor einem neuen Entwurf Wagners oder vor einem Bilde Klimts fanden, immer wieder gern auf irgendein Detail wies und mir lächelnd sagte: „Der spanische Hofwagen, Sie haben recht!“ Aber ich erzähl's hier nur, um die merkwürdige Situation Otto Wagners darzulegen: Nichtösterreicher können ihn nie ganz verstehen, weil seine Kunst im Tiefsten zu stöckösterreichisch ist, Österreicher aber wollen ihn nicht verstehen, weil es in ihrer Art liegt, sich dagegen zu wehren, daß österreichisches Wesen ausgedrückt werde, das stets hinter unserem ewigen Lächeln versteckt bleiben soll.

Aber nicht bloß Österreichs größter Baukünstler seit van der Nüll und Siccardsburg, nicht bloß Österreichs österreichischester Baukünstler seit Fischer v. Erlach ist Otto Wagner, er ist auch, was d'Annunzio einmal einen animatore genannt hat. Darin wieder kann man ihn am

ehesten mit Gottfried Semper vergleichen, dem es auch nie genügte, durch sein Werk zu wirken, nein, der immer auch noch mit dem lebendigen Wort auf die Jugend losgehen mußte. So Wagner, dessen unmittelbar durch die bloße Gegenwart wirkende Macht über seine Schüler ungeheuer ist. Durch die Unerbittlichkeit, mit der er in dieser Stadt der gefälligen Täuschungen auf den Ernst der hohen Kunst dringt, durch die Lauterkeit seines Wesens, das niemals paktiert, durch den gelassenen Stolz, mit dem er die Perfidien der Neider trägt, ist er der Erzieher einer ganzen Generation geworden, künstlerisch nicht bloß, sondern auch menschlich. Er hat gleich anfangs das Glück gehabt, daß dieser junge Sonnenmensch Josef Olbrich in seine Schule kam, und hat ihn bis ans Ende wie ein Vater geleitet. Und Josef Hoffmann und Kolo Moser und alle die Besten, die wir jetzt haben, verdanken das Beste, was sie sind, ihm. Aber noch weit über den Kreis seines Fachs hinaus ist er ein Erreger, ein Erwecker gewesen. Was in England die um William Morris, in Deutschland Lichtwark, die jungen Münchner, van de Velde und so viele noch, das, hat in Osterreich dieser einzige Mann allein vollbracht. Ohne Otto Wagner hätten wir keine Sezession, keine Klimtgruppe, kein Wiener Kunstgewerbe, keinen Alfred Roller und keinen Adolf Loos. Denn Otto Wagner stellte die Atmosphäre her, in der dies alles dann erst möglich wurde. Und ohne Otto Wagners entzündende Berwegenheit hätte noch keiner den Mut, wieder an eine künstlerische Zukunft Osterreichs zu glauben.

Akademisch hat Wagner angefangen. Aber auch damals schon, als er noch in alten Stilen schuf (in

der „Länderbank“ zum Beispiel, 1876, „italienische Renaissance“), hatten seine Räume dies, woran man nach Goethes Wort den echten Baukünstler erkennt: daß man ihre Schönheit auch bei geschlossenen Augen unmittelbar empfindet. Weil diese Schönheit niemals von außen hinzugefügt, sondern nichts als völlig entfaltete Notwendigkeit ist. Man mache nur einmal das Experiment und schreite mit geschlossenen Augen die Stiegen der „Länderbank“ oder der „Postsparkasse“ hinauf! Ich kenne nur noch eine Stiege, die Rafael Donners im Salzburger Mirabell, die dem Schreitenden ein solches sinnliches Wohlgefühl erregt. Wie man bei Sängern sagt, ein Ton sitze, so „sitzen“ Wagners Räume, sie können gar nicht anders sein. Auch bei seinen Bauten der Stadtbahn und der Donauregulierung ist es dieser entschlossene Charakter, der sie gleichsam zu einem Stück der Landschaft selbst macht, die man sich hinfort ohne sie gar nicht mehr denken kann. Wie denn nun die Krone seines Lebens, die Kuppel der Kirche am Steinhof, vom Waldesrand golden über der Stadt schwebend, durchaus als die natürliche Vollendung Wiens wirkt.

Juli 1911.

Kliment

Es ist jetzt bald an dreißig Jahre her, daß unser altes Vaterland auf einmal geheimnisvoll in Bewegung geriet: da trat in allen Künsten eine neue Jugend geschlossen auf, einer gemeinsamen Sendung sich mit Leidenschaft bewußt. Sie hätte nicht sagen können, was eigentlich einen so stark zum andern zog. Eher ratlos stand jeder vor den Werken der anderen und berief sich dennoch auf sie, deutete sie für sich und fand sich durch sie bestätigt, ermutigt, beglaubigt, ermächtigt und berechtigt. Ein großes Kraftgefühl beseelte sie, doch keineswegs auf das persönliche Verdienst des einzelnen pochend als vielmehr auf den Wert und die Bedeutung des Augenblicks: ein ungeheures Zeitgefühl war es, wovon diese Jugend schwellend überquoll; Keiner rühmt sich da seiner selbst, das Zeitalter ist's, dessen sich jeder rühmt! An Sinn, Begabung und Gemüt ungleich, keiner noch seines Ziels gewiß, ohne Nachricht voneinander, teilen sie dieselbe Zuversicht; den Glauben an den guten Stern, unter dem sie geboren sind. Diese ganze Jugend fühlt sich als ein einziger großer Geheimbund und jeder hätte damals am liebsten jedem Unbekannten auf der Gasse die Hand gedrückt, um ihn zu beglückwünschen und ihm zu danken dafür, daß auch ihm beschieden war, dieser neuen Zeit zu sein. Den Alten, die solcher Vermessenheit auch in frühesten Tagen keinen Hauch gespürt, wurde bang vor

dem dreiften Geschlecht, das sich anmaßte, alle Vergangenheit auszulöschen, um von sich selbst aus die Welt noch einmal zu beginnen.

Lang ist's her! Und jetzt sind wir selber alt, leben längst nicht mehr in der Zukunft und froh muß sein, wer unter uns auch nur allenfalls noch mühsam Schritt mit der Gegenwart hält. Aus unserer eigenen Jugend aber ist indessen selbst ganz sacht schon Geschichte geworden. Und merkwürdig: da sieht sie jetzt auf einmal doch ganz anders aus! Erst erkennen wir sie gar nicht wieder, bis wir uns allmählich an die Frage gewöhnen, ob wir sie nicht umgekehrt vielleicht überhaupt erst jetzt erkennen. Vielleicht muß eine Zeit erst entschwunden sein, damit ihr Wesen, ihre Wahrheit, ihr Wert erscheinen können: der Tod rückt das Leben erst zurecht. Er läßt Zufall, Neid und Willkür verstummen, bricht das Schweigen, in das sich Verdienst in seiner hoffärtigen Demut hüllt, nimmt alle Masken ab und mit gütig gerechter, sanft ordnender Hand weist er jedermann seinen Platz an. Manche sind freilich auch selbst im Tode noch zu solcher Unruhe verdammt, daß sie noch erst zum zweiten-, ja, zum drittenmal sterben müssen, bis sie das rechte Grab gefunden haben; Bacon wälzt sich noch immer und auch das des Cusaners ist ihm noch zu eng.

Mit solchem Vorgefühl sehen wir, wir von 1890, uns heute schon um, wie wir wohl dereinst das Gericht bestehen werden. Noch ist seit unseren Anfängen kein volles Menschenalter um und wie viele, noch leibhaftig unter uns, sind längst vergessen, wie rasch blüht der Ruhm ab! Gar aber seltsam ist's, wenn einer berühmt geblieben ist, denn da zeigt sich, daß doch auch er der unerbittlichen

Zeit umbildende Gewalt hat erleiden müssen; sein Ruhm sieht nämlich heute ganz anders aus. Wir rühmten damals an ihm, was ihm gemein mit seiner Zeit war, aber bewahrt hat ihm den Ruhm, was nicht seiner Zeit, sondern bloß ihm allein gehört. Auf die Gegenwart wirkt der Künstler nur so viel, wie sein Werk von ihr enthält, aber auf sie wirkt dann bloß dies allein. Ob in einem Künstler mehr als seine Zeit ist, ob, wenn an seinen Werken die Zeichen der Zeit erloschen sind, noch etwas übrig bleibt, ob er zu seiner Zeit spricht, aber mit der Stimme der Ewigkeit: das entscheidet. Ist die Zeit um, so wird ihr Werk in der Geschichte beigesetzt, Wissenschaft hält Totenwache. Nur der zeitlose Künstler aber überlebt die Zeiten. Doch die größten sind, die, während sie sich öffentlich ihrer Zeit verloben, sie mit der Ewigkeit betrügen.

Seit Makart hat kein Künstler in Osterreich so stark auf den Tag gewirkt wie Klimt. Aber während Makarts Ruhm mit dem Tag verblich, ist Klimt zwanzig Jahre lang gleich berühmt geblieben, nur bekam sein Ruhm indessen insgeheim einen ganz anderen Inhalt: unerkannt sind seine Werke damals berühmt geworden, durch ein Mißverständnis, das er selber vielleicht teilte. Wodurch sie jene Zeit erregten, davon finden wir an ihnen heute nichts mehr, und wofür wir sie heute rühmen, davon hat jene Zeit offenbar nichts bemerkt. Ihr waren sie das Neueste vom Neuen, das Modernste, der Ausdruck des Augenblickes. Davon haben sie für uns heute gar nichts mehr; wir wundern uns eher, daß sie kein Datum tragen, weder in der Empfindung noch in der Technik. Wir staunen, daß es ihm unter der Herrschaft des Impressionis-

mus gelang, so gar kein Impressionist zu sein. Und staunen noch mehr, wie zeitlos gesinnt sie sind: daß zur Zeit des kapitalistischen „Betriebs“ der Geist dieser Bilder überhaupt noch auf Erden Unterkunft fand, werden die Nachkommen sich gar nicht erklären können. Wer heute, wo der wüste Lärm um diese Bilder längst verraucht ist, vor sie tritt, den weht es seltsam an: Abklang, Nachklang alter Zeiten und zugleich Vorgefühl, Verheißung ihrer Wiederkunft. Es war einmal, erzählen sie. So stark aber erzählen sie's, daß wir wissen: es wird auch wieder sein. Märchen sind's, aber Märchen mit Augen in die Zukunft. Es sind die Märchen von unserer ewigen österreichischen Art.

Der Österreicher hat das an sich, daß er, von außen wie von innen her, vor Gegensätzen steht, die ihn alle zu stark anziehen, als daß er sich je für einen davon entscheiden, je den einen ergreifen, den anderen abstoßen könnte. Keinem kann er nein sagen, er muß alle bejahren; er lebt polarisch. Indem er sich von allen verführen läßt, immer aber, eben erst der einen Verlockung folgend, schon von einer anderen erfaßt wird und, noch in ihren Armen, gleich der nächsten wieder lächelnd zuwinkt, gerät er in eine still um sich kreisende Bewegung, in ein selig verharrendes Schweben in sich selbst. Denn gerade, weil er allem erliegt, bewahrt er sich vor allem, gerade sein Gehorsam macht ihn frei, gerade, weil er allem dient, beherrscht ihn nichts: er empfängt jedes, berührt's, läßt sich berühren und ist ihm doch im selben Augenblick aber auch schon zum nächsten wieder entrückt, immer noch zuweilen wieder zärtlich zurückblickend, auf alle, denn alle sind ihm recht und im Grunde sind ihm alle gleich, alle

sind ihm Zeichen desselben, sie lassen sich vertauschen, denn alles ruht in einem, um das er kreist. So wird vom Österreicher die uralte Sehnsucht des deutschen Geistes nach Umfassung erfüllt, wenn auch auf eine sozusagen verstohlene Art: um alles zu haben, gibt er jedes preis, er verschreibt sich keinem. In seine höchste Seligkeit stiehlt sich noch eine Träne, seinem tiefsten Leid lächelt noch ein Glück, kein Gefühl wird über ihn je so stark, daß jedes andere verstummt. Er macht niemals Ernst, sagen seine Tadler und ahnen nicht, daß er vielmehr immer Ernst macht, aber mit allem, daß er mit dem ganzen Menschen Ernst macht, daß er zu reich ist und dabei zu eiferfüchtig auf jeden Teil dieses Reichthums, um auch nur das kleinste Stück davon zu lassen. Jenen einfältigen Menschen, die sich ein für allemal auf einen einzigen Urlaub ihres Wesens stürzen und nichts als immer wieder dasselbe Monogramm von sich erleben, wird er in der verwirrenden Taufendfalt seiner vielschimmigen, allschimmigen Herrlichkeit stets unverstündlich bleiben. Ihnen fehlt dafür das Ohr. Niemals vernehmen sie den tragischen Schrei Mozarts, weil auch da noch in Mozart die ganze Lust des Daseins mitklingt. Sie fühlen nicht die Grabeschauer Schuberts, denn auch dann hört er noch das Bächlein rauschen, auch im Tode selbst vergißt er nicht, daß ja das Leben weitergeht. In unserer Kunst geht immer das Leben weiter und immer ist in ihr das Leben, das ganze Leben strömend da, nicht abgefangen in einen bloßen Tropfen davon und eingefangen darin, erstarrend darin. Wenn unsere Kunst zuweilen auch einmal starr wird, so hören wir auch dann doch unterirdisch noch, was sie das gekostet hat; auch Stifter ist nur klopfenden

Herzens so stift. Unsere Kunst bezeugt, wie der Österreicher, was immer er erlebe, stets daran sich ganz erlebt, in jede Stimmung nimmt er alle, deren er fähig ist, mit hinein, und weil für ihn das Leben immer fließt, kann es ihm nie zerrinnen. Darum geht auch in unserer Kunst die Sonne niemals unter. Aber davon ist's auch in ihr so hell, daß sich oft vor lauter Licht die Züge des einzelnen verwischen. Wer alles symbolisch nimmt, dem kann im Grunde ja nichts mehr sehr wichtig sein, denn das Nächste tut's ebenso, er merkt den irdischen Dingen kaum mehr einen Unterschied an. „Lieben kann man eigentlich nur Gott“, sagt Stifter einmal. Was wir lieben, an Menschen oder Dingen, ist immer nur Gott; als Geschöpfe Gottes, Gefäße Gottes, Gestalten Gottes lieben wir sie, denn sie nähern uns Gott. Niemals aber erreichen wir an ihnen Gott. Irgend etwas an ihnen hält uns doch auch wieder von Gott fern. So haben wir zu den Menschen und den Dingen ein dreifaches Verhältnis: da sie Gottes sind, lieben wir sie; was sie selber sind, läßt uns gleichgültig; und was sie von Gott trennt, das müssen wir hassen. Und unsere Zuflucht bleibt also des Apostels Rat, uns auf Erden zu freuen, als freuten wir uns nicht, zu weinen, als weinten wir nicht, und diese Welt zu genießen, als genossen wir sie nicht, denn vorüber geht die Gestalt dieser Welt! Daß die Gestalt dieser Welt vorübergeht, bleibt dem Österreicher in jeder seiner Empfindungen gewiß und diesen wunderbaren Tieffinn unseres so verkannten Leichtsinns hat seit dem Barock niemand mehr mit solcher Pracht zugleich und solcher Anmut dem Auge dargetan wie Klimt. Ihm ist nichts auf Erden noch so gering, er sieht darin den Himmel offen, nichts aber auch noch so

wahr, es geht doch gleich in Schein auf. Was er berührt, entweicht ihm; indem er es ergreift, ist's schon vertauscht. Jedes ist alles und alles ist nichts, denn nichts ist als Gott, und wo Gott ist, ist er ganz, und was Gott verläßt, ist ausgeleert. Daher die Seligkeit der Inbrunst, mit der Klimt nach jeder Erscheinung faßt: er ringt um den Gott in ihr. Daher aber auch die Gleichgültigkeit, wenn er dann auf einmal wieder sie selbst erblickt: selbst ist sie ja nichts, doch jede deutet auf alles. Diese Vertauschbarkeit aller Erscheinungen, weil keine des Wesens selber fähig ist, aber auf jede das Wesen sich niederlassen kann, berückt ihn. Er malt eine Frau, als wär's ein Kleinod, sie glitzert bloß, aber der Ring an ihrer Hand scheint atmend und ihr Hut lebt mehr als sie selbst, ihr Mund blüht, doch denkt man nicht, daß er auch sprechen könnte, aber ihr Kleid scheint zu flüstern. Oder wenn er eine Sonnenblume malt, nickt uns aus ihr die gütigsten Augen eines reifen Menschen zu. Dann aber malt er wieder einen Baum, der in Gold getrieben scheint. Und wenn wir vor den apokalyptischen Gesichtern seiner großen Bilder schaudern, kann es aber auch sein, daß er dabei doch bloß mit Farben spielt. Tiefe wird ihm flach, Fläche wieder öffnet unversehens Tiefen, im Kleinsten tut sich Ewigkeit auf, aber auch mit ihr, scheint's, spielt er nur; wir wissen's nie, ganz wie wir vor dem Altar Fischers von Erlach in der Salzburger Studienkirche doch auch nie recht wissen, ob wir da schon in der himmlischen Herrlichkeit selbst oder noch im Theater sind. Wir sind in einem Grenzbezirk von hier und dort: das ist die Heimat unserer österreichischen Kunst.

Mai 1913.

Mahler

Mahler war eben fünfzig geworden, als, drei Jahre nach seiner Vertreibung aus Wien, unmittelbar vor der Münchner Aufführung der Achten, zehn Monate vor seinem Tode Paul Stefans herzlich beredete, tief andächtige, von erbitterter Begeisterung glühende Schrift über ihn erschien. Jetzt hat ihm Richard Specht ein Denkmal gesetzt, ein wunderschönes Triptychon: links der Mensch, rechts der Komponist, mitten als Hauptstück der Direktor. So steht mit höchst lebendiger Gegenwart das Ereignis dieses Mannes wieder vor uns da, der eine ganze Stadt zehn Jahre lang in Aufruhr hielt, entrückend und beseligend, aber auch empörend und vernichtend, so geliebt als verhaßt, doch mitten im Dunst der um ihn schwelenden Leidenschaft selber ganz einsam, unerkannt und entfernt. Und mit ihm steht auch seine ganze Zeit wieder auf, jene zehn von ihm beherrschten Jahre, da der Geist dieses einen Menschen stärker als alle Wirklichkeit war. Wir können uns ihrer ja heute kaum mehr recht entsinnen. Er ist noch keine vier Jahre tot und schon sind wir fast unfähig geworden, ihn uns vorzustellen. Und ungläubig lächeln die jungen Leute, wenn wir von ihm erzählen. Vielleicht haben wir es bloß geträumt. Oder gab es wirklich in Wien einst eine solche Zeit? Ging wirklich bei hellichem Tag ein solcher Mann unter uns in der aufgeschreckten Stadt herum? Ist es nicht vielleicht

bloß eine Sage wie die vom Kaiser Karl im Untersberg und eigentlich doch von einer noch viel größeren Unwahrscheinlichkeit?

Ich muß immer noch an meine erste Begegnung mit Mahler denken, vor siebzehn Jahren. Pollini war in Wien, ich hatte mit ihm zu tun, wir saßen in seinem Hotel, als unversehens etwas ins Zimmer schoß, wie ein Luftzug durch ein aufgestoßenes Fenster, wie ein Wasserstrahl aus einem Rohr, wie ein Element; er trat nicht ein, er brach herein. Zugleich aber war mir, als ob ich ihn kennen, ihn schon irgendeinmal irgendwo gesehen haben müßte, aber freilich anders, vielleicht in einer anderen Tracht oder eigentlich eher, wenn ich genau mein Gefühl ausdrücken soll, in einer anderen Sprache, so daß ich ihn jetzt, in dieser Übersetzung, nicht gleich wieder erkennen konnte. Das quälte mich, aber indem ich nachsann und dabei seinen Namen verhörte, den mir Pollini sagte, schoß der Unbekannte kreisend durchs Zimmer, schien durch mich gestört und schoß stampfend auf einmal wieder fort, auch wieder wie wenn ein Windstoß plötzlich erlischt, wie wenn ein Wasserstrahl plötzlich abgedreht wird; auf einmal war er spurlos wieder weg. Pollini sagte lachend: „Eine närrische Nummer, der Kapellmeister, was?“ Aber da, bei dem Wort Kapellmeister, bei diesem Wort fuhr es in mich, woher ich ihn kannte, und ich erschrak fast: War das nicht Hugo Wolf? Gab es noch einen zweiten Hugo Wolf? Einen Hugo Wolf in Schwarz? Aber nein, sie glichen sich ja doch gar nicht! Nein, keinen einzigen Zug hatten sie gemein! Was fiel mir denn nur ein? Und indem jetzt Hugo Wolf vor mein inneres Auge trat, begriff ich gar nicht mehr, wie mich denn ein so dunkler Unhold an

den hellsten Menschen erinnern hatte können. Nein, wie Nacht und Tag waren sie verschieden! Dies aber half mir nichts, ich wurde doch noch immer das Gefühl nicht los, als wenn es dennoch irgendwie, wenn auch geheimnisvoll verwandelt, sozusagen ins Böse verzaubert, derselbe Mensch gewesen wäre. Mir fiel auch ein, daß ich Hugo Wolf, bloß halb im Scherz, zuweilen gern ein Tier hieß, ein Tier, in dem ja, wie das schon im Märchen geht, vielleicht der schönste verwunschene Prinz stecken kann, und eben jetzt, da jener durchs Zimmer schoß, das war doch auch eher ein verlaufenes Tier gewesen, kaum zur Not gezähmt! Nein, sie hatten nichts gemein, nicht einen Zug, sie glichen sich gar nicht, aber irgend etwas, irgendein Mal, irgendein Zeichen war ihnen eingebrannt, als wenn sie zur selben Herde, als wenn sie demselben Herrn gehörten oder aber vielleicht denselben Fluch zu tragen hätten. Ich hatte Hugo Wolf einst damit geneckt, daß sicher einmal der Kapellmeister Kreisler in der Steiermark gewesen sein müßte, es wäre mir sonst unerklärlich. Jetzt aber fiel mir ein, daß ja der Kapellmeister Kreisler auch einmal in Böhmen gewesen sein konnte. Wir hätten dann eine steirische und ein böhmische Linie Kreisler, und der Urahn schlug doch immer überall durch! Ohne Bild gesprochen: in beiden war das Typische des schaffenden Musikers stärker als alle persönlichen Züge. Aber ich hatte dies alles schon wieder halb vergessen und mein erstes, sehr starkes Gefühl von Mahler war allmählich eher abgeschwächt oder doch leise verdunkelt worden (wir erkennen ja meistens das Wesen eines Menschen auf den ersten Blick besser, als wenn er uns dann näher bekannt, gerade dadurch aber, durch das viele Detail, das wir jetzt

von ihm wissen, durch seine Reden mit uns, durch unser inneres Verhältnis zu ihm eher wieder zugedeckt wird), als ich mit den beiden dasselbe ganz unvermutet noch einmal erlebte, viele Jahre später. Ich las um diese Zeit Romain Rollands herrlichen „Jean Christophe“, den höchsten Roman unserer Zeit, der nun endlich auch deutsch erschienen ist (bei Rütten & Loening in Frankfurt), ihren Wilhelm Meister; damals waren erst drei Bände davon erschienen. Und kaum begann der heiße Knabe sich vor mir zu regen, da rief ich schon: Aber das ist ja Mahler, wie er leibt und lebt! Seltsam war das. Kannte Rolland Mahler? Es war Mahler in jedem Zuge, geistig und physisch, ja sozusagen auch noch metaphysisch, nämlich bis in das letzte, namenlose, unaussprechliche, unbegreifliche, ja fast absurde, doch aber erst die volle Wahrheit einschließende Geheimnis hinein, das einen Menschen eben erst zu diesem einen, einzigen, einmaligen Menschen macht. Mit allen Wurzeln und seiner ganzen inneren Erde war er ausgegraben. Ein Porträt an Leib und Seele, doch auch schon von drüben gesehen. So hat Greco den Großinquisitor gemalt, so Dostojewski sich selbst im Fürsten Myschkin. Seltsam war mir das. Doch es sollte bald noch seltsamer kommen. Denn wie der Knabe dann erwächst, in die Welt gerät und auf ihre Niedertracht stößt, läßt der Dichter ihn Begebenheiten erleben, die Hugo Wolf wirklich erlebt hat, und so verwandelt sich dem Leser jetzt Mahler in Hugo Wolf, aber ohne daß dabei Jean Christophe irgendwie verwandelt würde, Jean Christophe bleibt derselbe, er nimmt nur jetzt die Maske Mahlers ab und nimmt dafür die Maske Hugo Wolfs an, immer aber ist es noch derselbe Jean Christophe, und unheimlich

war mir der Augenblick, da nun beim Lesen der erdichtete Jean Christophe stärker zu werden schien als die beiden, als der wirkliche Mahler samt dem wirklichen Hugo Wolf, und ich auf einmal das Gefühl hatte, als wären Mahler und Hugo Wolf, die ich doch kannte, mit meinen Augen gesehen und mit meiner Hand berührt hatte, als wären sie beide vielleicht doch bloß Schattenbilder des Jean Christophe gewesen, dieser allein aber ihr Urwesen und ihre lebendige Wahrheit. Da wurde mir erst handgreiflich, was sie, so wenig sie sich glichen, doch miteinander gemein hatten, dies nämlich, daß in beiden, bei aller Singularität eines jeden, doch das Typische noch stärker war, so stark, daß, wer Wesen und Schicksal, ja die Idee des Musikers darzustellen unternimmt, unwillkürlich Mahler oder Hugo Wolf treffen muß. Auch wenn er die beiden gar nicht kennt. Ja sogar wenn es einer unternimmt, bevor die beiden noch geboren waren. Es gibt einen vergessenen Roman Bulwers, „Zanoni“. Da kommt ein Neapolitaner vor, Gaetano Pisani, Geiger in San Carlo und Komponist, aber wen schildert Bulwer? Mahler. Schon gleich äußerlich in seiner strange contorsion of visage, und: The features were noble and regular, but worn and haggard, with a fixed, speculative, dreamy stare in his large and hollow eyes. All his movements were peculiar, sudden, and abrupt, as the impulse seized him. Aber auch in seiner Musik, von der es heißt: the style of the Neapolitan musician was not on the whole pleasing to ears grown nice and euphustic in the more dulcet melodies of the day; and faults and extravagances easily discernible, and often to appearance wilful, served the critics for an excuse for their distaste. Ja, Mahlers

ganzes Verhältnis zur Menschheit und zur Welt ist hier schon ausgedrückt: The affections of Pisani were little visible on the surface. His mind and soul were so thoroughly in his art, that domestic life glided by him, seemingly as if that were a dream, and the art the substantial form and body of existence. Alles, was Mahler war, kann man nicht besser sagen als mit diesen Worten: He and his art seemed alone suited to each other — both quaint, primitive, unworldly, irregular. You could not separate the man from his music; it was himself. Meint man nicht wieder, daß der Dichter Mahler gekannt haben muß? Der Roman ist 1842 erschienen.

Musik nimmt zuweilen menschliche Gestalt an und leuchtet dann so stark aus ihr, daß man den singulären Menschen, zu dem sie geworden ist, kaum mehr gewahr wird. Das ist die Formel für Hugo Wolf und für Mahler. Es gibt freilich auch eine Musik zur bloßen Ohrenlust, aber diese ist damit nicht gemeint, sondern die andere, durch die wir in den Himmel entrückt werden. Wer einmal die himmlischen Stimmen vernommen hat, der vernimmt sie fortan überall wieder, im Rauschen des Meeres, im Gausen des Sturms, im Schweigen der Nacht. Aber dieses Erlebnis macht den einen unfähig, jemals wieder auf unserer Erde heimisch zu werden, und den anderen macht dasselbe Erlebnis nur desto mutiger zum irdischen Leben, mutiger und freudiger. Jenen blendet es, diesen erhellt es. Jener kann, seit er im Himmel war, die Erde nicht mehr ertragen, die er doch durchschaut und als Trug erkannt hat. Dieser kehrt, seit er die Wahrheit weiß, getröstet in unseren Wahn zurück, der ihn jetzt nicht mehr erschrecken kann, und blickt fortan zärtlich auf das

holde Spiel unserer bunten Täuschungen hin, gegen die er sich jetzt gefeilt fühlt. In einem Brief an Liszt, worin der wahre Sinn aller barocken Kunst zum erstenmal ganz enthüllt worden ist, hat Wagner geschildert, wie Calderon gerade von seiner „Weltverneinung“ aus, „nach vollkommener ideeller Überwindung des Lebens“ erst für eben diese verlorene Welt, für eben dieses überwundene Leben eine neue „Sicherheit, Reinheit, Deutlichkeit und Wärme“ fand, deren er niemals fähig gewesen wäre, so lang er noch in ihrem Schein gefangen lag. So scheidet dieses Erlebnis, wie die Heiligen, auch die Künstler, je nachdem es den einen fortan unsere Welt verabscheuen, den andern sie nun nur desto herzlicher mit seinem guten Werk, mit seiner schönen Tat umfassen lehrt; und so steht dem Musiker, der vom Himmel segnend zur Erde wiederkehrt, dem barocken Musiker, Mozart, Weber, Richard Strauß, die furchtbare, von wildem Entsetzen geschüttelte, fluchende Gestalt des tragischen Musikers entgegen, der, im Himmel erdenblind geworden, vor Sehnsucht wund, unsere Verbannung nicht mehr ertragen kann, Beethoven, Hugo Wolf, Mahler. Nur Wagner in seiner dämonischen Gewalt war beides, barock und tragisch zugleich, und hatte beides, die Musik des Tages und die Musik der Nacht.

Der Musiker der Nacht steht vor dem Problem, in einer Welt auszukommen, die für ihn ja gar nicht mehr vorhanden, die ihm zerronnen ist, ja die auch nur noch überhaupt gewahr zu werden ihm eine fast unüberwindliche Mühe macht und auf die er doch überall stößt. Beethoven verkroch sich und hatte das Glück, taub zu werden. Hugo Wolf hat das Problem nie bewältigen können, es zerriß ihn; mit Grauen hören wir erzählen,

wie er im Wahnsinn die vertrauten Gassen und gewohnten Häuser so bekannt fand und sich aber doch mit aller Qual ihrer nicht mehr entsinnen konnte, alles schien ihm vertauscht: es ist das reinste Verhältnis des Gesegneten, der aus der Glorie sich nicht mehr zur Erde zurückfinden kann. Mahler hat das Problem, mit dem kein tragischer Musiker jemals fertig wird (dies eben macht ihn ja tragisch), halb verwundert, halb neugierig, ja fast vorwichtig, mit einer unendlichen Geduld gehegt. Davon bekam seine Gestalt fast etwas Rührendes und jenen leisen Glanz der reinsten Kindlichkeit, der auch um seinen Mund war, der aus allen seinen Werken strahlt, am hellsten vom Scheitel des Trunkenen im Lied von der Erde. Seine Hilflosigkeit und Ratlosigkeit in unserem Leben, seinen fast komischen Ernst, es vielleicht doch noch einmal verstehen zu lernen, sein vorschnelles, immer wieder betrogenes Vertrauen, den knabenhaften Eifer, es recht zu machen, die brennende Sehnsucht, aus der ungeheuren inneren Einsamkeit, zu der er sich verdammt, von der er sich ehern überall umschlossen sah, doch einmal auszubrechen, ein einziges Mal nur, zu den Menschen hinüber, doch immer wieder und wieder umsonst, nicht durch ihre Schuld, sondern weil alle Menschen den enttäuschen müssen, der jedem Menschen den höchsten Augenblick ansieht, dessen er überhaupt fähig ist, der nun aber auch von jedem diesen höchsten Augenblick unerbittlich fordert und es niemals begreifen kann, daß auch der beste Mensch dann wieder für eine Zeit ins Gemeine zurücksinkt, dies alles schildert Specht mit einer durch Mitleid helllichtigen Treue und wir ahnen das tiefe Erbarmen, an dem der für hart, ja grausam verrufene Mann gelitten haben muß, dem man es nie verzeihen wollte, wenn dann

auch er einmal, in Augenblicken des Verlöschens der Heldenkraft, nichts als ein armseliger Mensch war.

Nur der arglosen Unschuld eines solchen, mit völliger Weltblindheit geschlagenen Mannes hat auch das verurtheilte Wagnis glücken können, ein Hoftheater zum Festspielhaus zu machen. Unsere deutschen Hoftheater, zunächst der höfischen Geselligkeit dienend, sind allmählich, um die Kosten aufzubringen, genötigt worden, auch das Bürgertum einzulassen, dem sie nun aber ja für sein Geld auch etwas bieten mußten. Das Bürgertum war damals noch jung, hatte noch einen großen Sinn, hatte noch Ideale, und an seine Jugend, seinen Ernst, seine sittlichen Forderungen mußte sich das Theater wenden, um es anzuziehen. So gerät das Hoftheater denn von Anfang an zwischen die höfische Lustbarkeit und den bürgerlichen Bildungstrieb und weiß nie recht, ob es eigentlich zur sinnlichen Ergötzung oder mehr zur geistigen Belehrung oder gar zur seelischen Erhebung da ist; die Kurtisane, der Schulmeister und der Künstler streiten sich darum, und wer immer das höchst fragwürdige Wesen des Hoftheaters einmal erkannte, hat sich stets darein ergeben müssen, sich zwischen diesen Gegensätzen durchzuschwindeln, jeden zu betrügen und es keinen merken zu lassen; so von Goethe bis auf Laube. Nun tauchte, zum erstenmal in der romantischen Zeit, die Vorstellung des tragischen Erlebens auf, die später von Wagner, Nietzsche und Rhode im alten Athen lokalisiert wurde. Wir wissen ja gar nicht, ob jene Vereinigung sonst abgesondeter Menschen durch die dramatische Darstellung eines Schicksals, einer Begebenheit von solcher Macht, daß der einzelne darüber sich vergift und nur noch die Gemeinsamkeit einer alle bezwingenden Not,

einer alle beseligenden Lust fühlt, in jenem Theater des Dionysos jemals geschehen oder etwa bloß durch die Sehnsucht Wagners, Nießches und Rhodes aus ihrer Phantasie dahin versetzt worden ist. Aber diesen Gedanken, den einzelnen aufzusprennen, jedes abge sonderte Gefühl in ihm auszulöschen und ihn in die Gemeinschaft seiner Nation einströmen zu lassen, im tiefen Frieden so hervorzubringen, was sonst nur der Schrecken des Kriegs, die Seligkeit des Siegs zuweilen vermag: den heroischen Augenblick, und zwar durch das sanfte Mittel der verbundenen Künste — diesen Gedanken, aus dem Bayreuth entstand, gar in einem Hoftheater auszuführen, konnte nur ein ganz im Phantastischen Lebender, die Wirklichkeit nicht einmal ahnender Mensch unternehmen, so von seinem heiligen Wahn berauscht, daß schließlich auch die ganze Stadt davon ergriffen und unterjocht wurde, eine Zeitlang. Das schildert Specht mit solcher Anschaulichkeit, daß wirklich das heroische Zeitalter unserer Oper in seiner ganzen Unschuld, Verwegenheit und Unerbittlichkeit noch einmal vor uns aufersteht. Als wir es erlebten, wie viele wußten denn da, was sie erlebten? Aber vielleicht sind alle großen Zeiten erst für die zurückblickenden Nachkommen groß.

Vorderhand strengen sich die Nachkommen noch nicht sehr an, die Schuld der Mitwelt an Mahler zu tilgen. Früher stand seine Person zwischen seinen Werken und dem Publikum. Er wirkte persönlich so stark, daß die meisten gar nicht über ihn hinweg bis an sein Werk kamen, die einen nicht vor Bewunderung und Liebe, die anderen vor Neid und Grimm und Haß nicht. Er hat erst wegsterben müssen, um sein Werk freizumachen. Jetzt

aber wäre es doch bald Zeit, daß wir uns seiner erinnerten. Nicht feinetwegen, sondern um unserer selbst willen. Es ist ein Verbrechen an uns selbst, die ungeheure lebendige Kraft seiner Werke noch länger tot liegen zu lassen. Es ist eine Schande, daß Wien das Werk Mahlers noch immer nicht kennt. Dazu genügt ja nicht, daß man gelegentlich einmal die Achte aufführt, ein anderesmal bald die Zweite, bald die Dritte oder wohl auch einmal die Kindertotenlieder auf ein Programm setzt. Es ist Zeit, uns endlich den ganzen Mahler zu geben, alle Symphonien und alle Lieder im Zusammenhang: einen Mahler-Zyklus. In München, in Dresden, jüngst erst auch in Berlin sind Richard-Strauß-Wochen, am Rhein Max-Reger-Feste veranstaltet worden. Man plant wieder eine Wiener Musikwoche und findet kein Programm dafür, das Erfolg verheißen könnte. Mahlers Symphonien der Reihe nach, dann seine Lieder, schließlich in der Hofoper die ganze Folge seiner sämtlichen Inszenierungen vom „Tristan“ bis zur „Iphigenie“, aber wieder in integrum hergestellt, das wäre ein Mahler-Monat. Es gibt noch in Wien einen Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs. Zu diesem habe ich das Vertrauen, daß er sich der Werke Mahlers vielleicht einmal annehmen wird.

März 1914.

Katholische Musik

Österreich, unser altes Österreich, ist zurzeit nur noch als Musik vorhanden; in seiner Musik bleibt es unsterblich. Ja, rein erkennen lernen wir ihre letzten drei großen Erscheinungen, Bruckner, Hugo Wolf und Mahler erst jetzt. Als Vorzeichen, Verheißungen, Beginner von etwas, daß erst kommen sollte, galten sie, Zukunft schienen sie zu bedeuten, in die Zukunft immer zu deuten, aber sie waren das Ende, sie waren der letzte Gruß, mit dem Österreich zärtlich Abschied nahm, Abschied von sich selbst, sie waren die Todesverklärung.

Ihrer Zeit stießen alle drei ja zunächst wie Wagner, ihr gemeinsamer Meister, auf denselben erzürnten Haß des liberalen Bürgertums. Dieser Haß hatte seinen guten Grund; nur gab er falsche Gründe vor. Er gab vor, das „musikalisch Schöne“ zu schützen; er gestand vielleicht nicht einmal sich selber ein, daß es ihm um Schutz vor Musik überhaupt ging, vor dem Wesen der Musik, durch das sich das Geldbürgertum in dem seinen bedroht sah.

Man hat Baukunst erstarrte Musik genannt und so kehrt, was einst Fischer von Erlach und Hildebrand in Stein erstarren ließen, unter Mozarts wachküssendem Anhauch wieder ins Element der Töne zurück: fließendes Barock ist unsere Musik vom Anbeginn; indem barocker Augenschein zur Ohrenlust wird, entsteht sie, sei's im Volksmund, sei's nun kunstbewußt. Dies geschieht eben

zu der Zeit, als Osterreich schon leise sich selbst zu verleugnen beginnt: das Barock fühlt seine Welt wanken, da rettet es sich in Musik. Musik ist die letzte Zuflucht des alten, des rechtgläubigen, des heroischen Osterreich; in Musik verborgen hofft es sich noch aufzubewahren, darum kam auch der junge Mozart dem Kaiser Josef gleich so verdächtig vor. In Gluck noch voll Stolz und erhabener Macht, rauscht es in Schubert schon stiller, wie Sterbensdrang, und diese Wehmut klingt ahnungsvoll bis in Strauß und Lanner hinein. Inzwischen ist ihm ein Todfeind erwachsen: dem metaphysisch gesinnten Barock, das in den vorübergehenden Gestalten dieser Welt das Bild der ewigen Wahrheit, nur trüb gespiegelt, sieht, tritt der Geldbürger entgegen, der für wahr nur anerkennt, was sich bar vorzählen läßt, der Mensch der Ziffern, der Mensch der völligen Abstraktion, des Absehens und Weghörens von allem, was nicht in Ziffern zu verwandeln ist. Dieser große Falschmünzer des Lebens, Unkünstler und gar Unmusiker von Geburt, bedient sich nun aber der Methode, was er seinem Wesen nach verneinen muß, immer zunächst zu „beschützen“, ja zu tun, als wenn jetzt er erst es seiner wahren Bestimmung zuführen würde. So hat er die Geschichte des Abendlands, das Mittelalter, die Renaissance, unsere klassische Dichtung, Goethe vor allem, und den Geist der deutschen Philosophie so von Grund aus umgefälscht, bis zuletzt alles nur auf ihn zu zielen, die ganze Weltgeschichte nur ihn vorzubereiten, ja der Weltgeist im Geldbürger zu gipfeln und mit dem Geldbürger der Sinn aller Zeiten erfüllt schien. Und so macht er uns auch eine Musik eigener Art, seine, des geborenen Widermusikers, Musik vor, die sich zur

wahren verhält wie das Ringstraßenpalais zur Baukunst. Die großen Wahrheiten zunächst niemals zu leugnen, sondern sich ihnen anzubiedern, hinterrücks aber in aller Stille Gift ins Herz zu spritzen, war überall seine Methode. Nur der ungeheuren Seelenkraft Wagners gelang es, die deutsche Musik zu retten; war man doch damals schon eben dabei, selbst Beethoven geldbürgerlich umzudirigieren, ganz wie man jetzt, seit Mahler tot und Bayreuth stumm ist, es wieder mit Wagner selber versucht (und schon mit der Wirkung, die Jugend, die ja nirgends mehr Wagner, den wirklichen, hören oder sehen kann, ihm abzuwenden). Als nun in Brudner, Hugo Wolf und Mahler der alte Geist unserer österreichischen Musik, ja geradezu das Barock selber auferstand, trat ihnen der Geldbürger, der Amusiker, in der Maske des Hüters eben jener Musik entgegen, von der er sich und sein innerstes Wesen, seine Wesenlosigkeit durch sie bedroht sah: seiner List gelang, die Musiker als Verräter, Schänder, Zerstörer eben des Heiligtums, dessen leibhaftige Zerstörung er selber war, und die Wiederkehr der österreichischen Musik für eine Revolte verrückter Einbrecher auszugeben, und mit einer so perfiden Beharrlichkeit, daß jedermann irre wurde, zuletzt sogar sie selbst. Das Verfahren hat sich also glänzend bewährt und man wird es immer wieder anwenden, wenn die Gefahr eines Musikers droht, eines echten, aus dem der Himmel klingt.

Nein, die drei waren kein Anfang, sie waren die letzten Stimmen Osterreichs. In Brudner ist Osterreich, das barocke, das rechtgläubige, das weltweite, das seit Josef zugeschüttet war, in Brudner ist es wie durch ein Wunder auf einmal wieder da, sich fröhlich die hellen Augen aus-

wischend von dem bösen Traum der letzten hundert Jahre, wieder ganz jung, wieder ganz fromm. In Hugo Wolf ahnt es dann leise schon den Tod, aber es will ihn nicht, es gibt ihn sich nicht zu, sondern setzt noch einmal den ganzen Trotz seines ungeheuren Lebenswillens ein. In Mahler entsagt es schon, es hat nur noch einen letzten schmerzlichen Liebesblick zur Erde hin, es hört schon den Himmel offen. Es ist der Todesweg Oesterreichs, den die drei gehen: Brudner, dessen Musik noch ganz unbefangenen katholisch ist, Hugo Wolf, bei dem sie vom Katholischen nur noch den gebietenden Ernst der strengen Form hat, und Mahler, in dessen Inbrunst sie wieder katholisch wird.

Indem wir jetzt allmählich aus der liberalen Geistesdämmerung erwachen, enthüllt sich das Antlitz der drei letzten Musiker erst dem befreiten Blick. Als Brudner lebte, konnten sich die Herren von der Kunst gar nicht genug wundern, wie denn ein frommer Katholik, worunter man damals noch etwas Zurückgebliebenes, sozusagen Prähistorisches verstand, ein vergessenes Stück des „finsternen Mittelalters“, überhaupt zu seiner immerhin unleugharen Musik kam; sie hätten eher fragen müssen, woher denn ein Ungläubiger eigentlich Musik nimmt, da doch alle Musik des Abendlands ein Geschöpf unseres Glaubens ist. Jetzt aber stellt Ernst Decsey, dem wir schon die schönste Biographie Hugo Wolfs verdanken, in seinem kraftvoll gedruckenen Buch über Brudner (bei Schuster und Löffler in Berlin verlegt), ihn selbst wie sein Werk durchaus als ein Kind unserer Kirche dar: wie beide, der Mensch wie das Werk, ganz still aus unserem Glauben emporwachsen und gleichsam nur seine Gaben dankbar erwidern in der eigenen Tat. Die Kirche lehrt ihn den rechten

Gebrauch seiner angeborenen Kraft, dann hat ihn nur noch das Wagnererlebnis zu schütteln und es fallen in Fülle die reifen Früchte: dies macht im Grunde den ganzen Bruckner aus. Vielleicht kein zweiter Künstler unserer Zeit ging so sicheren Schritts geradewegs auf sich zu, nur immer seiner Sendung nach, aber auch bis an ihr Ende, durchaus. Kein zweiter Künstler dieser Zeit war sich so bewußt, daß sich ganz erfüllen, auch in der Kunst, sich ganz aufopfern heißt. Es ist das hohe Verdienst Decseys, daß er uns den priesterlichen Sinn dieser gottgeweihten, so rührenden als erhabenen Existenz erblicken läßt, und ohne die Komik, mit der sie vom Wiener Spott überklebt worden ist. Dem schien natürlich dieser fromme Symphoniker ein leibhaftiger, nur aus Versehen stehengebliebener Anachronismus; heute sehen wir, daß nicht Bruckner ein schlechter Witz war, sondern jenes liberale Wien.

Daß auch die Kunst Hugo Wolfs, dem dies keineswegs bewußt war, in unserem Glauben wurzelt, legt Hermann Hefele dar, in einem höchst merkwürdigen Abschnitt seiner zuweilen befremdenden, überall bedeutenden Schrift über „Das Gesetz der Form“ (bei Eugen Diederichs in Jena). Hefele ist selbst Katholik und ein sehr bewußter, wenn auch ein unromantischer, ein durchaus ultramontaner, ein antimystischer, ein eigentlich auch anti-barocker, ein vor allem benediktinischer, ein römisch-hellenistisch willensstark auf Gesetz und Ordnung pochender Katholik (er hat ein überaus kluges Heft über den „Katholizismus in Deutschland“, bei Otto Reichl in Darmstadt, verfaßt, in dem unsere Politiker die Schilderung der guelfischen Stadtstaatsform beherzigen sollten!) So zieht er vielleicht unwillkürlich Hugo Wolf etwas gar zu sehr

zu sich hinüber; er sieht ihn jedenfalls heller, härter, als er im Leben war. Vielleicht aber hört er gerade darum reiner, was seine Musik ist, als wer noch die Person gekannt hat, deren Überwindung gerade vielleicht der tiefste Sinn dieser Musik war. Das „schwere Gewicht seiner überlegenen Geistigkeit“ rühmt er an Wolf, „der die Musik mit dem Geistig-Formalen zu verketten wagte, der nicht mehr Gefühle und Stimmungen wiedergeben wollte, sondern Typen des Geistes und Richtungen der natürlichen Anlage, die großen Tatsachen der geistigen und die gewordenen und geformten Komplexe ihrer Entwicklung“, dessen Werk „die Lösung der Musik aus den Banden der Subjektivität und ihre Überführung in das Reich des Objektiven, des Allgemeinen und Weltenden“ war, dessen Musik „die Schwester der griechischen und italienischen Kunst, des römischen Rechts und der klassischen Bildung“ ist. Es mag sein, daß, was dem Schaffenden oft begegnet, nämlich Intention schon für die Tat selbst zu nehmen, hier einmal einem Empfangenden widerfährt, aber auch ein nicht so willig nachhelfender, nicht so dankbar mitschaffender Hörer wird Wolfs leidenschaftlichen Willen zur großen Form, seinen reinen Sinn fürs Gesetz, ja die Macht der strengen Bindung als sein tiefstes Urerlebnis, wodurch er recht eigentlich erst produktiv geworden, anerkennen müssen. Katholische Kultur, ihm selber in wachen Stunden kaum mehr recht bewußt, klingt in seiner Kunst wieder.

Bei Mahler umgekehrt. Musiziert in Wolf sein katholisches Erbe noch nach, so musiziert Mahler auf unseren Glauben geradezu hin, der Jude Mahler hat sich den Katholiken erst ermusizieren müssen. Er gehörte zu

den Menschen, denen das Metaphysische so selbstverständlich und von Anfang an mit solcher Evidenz ganz unmittelbar gewiß ist, daß sie nur Mühe haben, doch allmählich immerhin auch ein Physisches anerkennen oder wenigstens zugeben zu lernen, das für sie stets etwas höchst Zweideutiges, Unwahrscheinliches und jedenfalls eher Irrtümliches behält. „Wenn ich nicht wüßte“, rief er einst stampfend aus, durch die Skepsis eines Spötters erregt, „wenn ich nicht wüßte, merken Sie sich: wüßte, wüßte! daß meine Seele unsterblich ist, würde ich mich augenblicklich aufhängen!“ Und nicht etwa das Bedürfnis, sich dieser angeborenen Evidenz Gottes erst noch vergewissern, sie sich erst noch beglaubigen zu müssen, hat ihn produktiv gemacht, sondern das Verlangen nach Gestalt, durch die das wogende Gewühl der innern Verzückung nun auch noch zur festen Erscheinung, das im Flug Errasste zum ruhigen Besitz, Ahnung zur Erkenntnis wird. Dieser Prozeß vom subjektiven Empfinden, Betasten, Ergreifen des Objektiven zur immer reineren Objektivierung des allmählich erst aus der ausbrechenden subjektiven Schale feierlich enthüllten objektiven Kerns ist das ewige, das einzige Thema seiner Musik: sie läßt uns hören, wie er katholisch wird. In Wien, wo die Musiker meistens unkatholisch sind und die Katholiken jetzt meistens unmusikalisches, ist das freilich die längste Zeit kaum bemerkt worden. Erst Hans Ferdinand Redlich in seiner erstaunlich reifen, nur zuweilen durch eine Vorliebe für Dämmer und Dunkel des Ausdrucks, der das Wahre durch einen Zusatz des Geheimnisvollen erst ganz zu bewähren meint, die neueste Generation verratenden Schrift über Mahler (Verlag Hans Carl, Nürnberg) hat das Ohr

dafür. Er erkennt in ihm den „letzten Romantiker“; gläubig in eine Welt des Unglaubens ausgesetzt zu sein, deren Augenschein durchaus der eigenen inneren Gewißheit widerspricht, daß ist ja das Erlebnis, wodurch der Romantiker entsteht: aus Heimweh nach seiner da draußen überall verleugneten Wahrheit. Daher auch der wilde Hohn in Mahlers Musik. „Er war“, sagt Redlich, „der erste, der Ironie in Musik umsetzte.“ Doch Mahler beruhigt sich im Ironischen nicht: „Mahlers Musik ist metaphysisch, sie setzt sich immer mit dem Kosmos auseinander, ist der Behälter, in der er seine transzendenten Erkenntnisse, die erst musikalisch erkämpft werden mußten, goß.“ Das scheint mir der entscheidende Satz dieser Schrift, hier ist zum erstenmal eine Formel gefunden, die den ganzen Mahler enthält. Kampf ist seine Musik, aber nicht Kampf um den Glauben, sondern Kampf um die reine, die volle Gestalt des Glaubens. Einen „der erst wiederum zum Kinde Gottes geworden ist“, nennt ihn Redlich. Dies hören wir aus seiner Musik, wie wir aus der Musik Hugo Wolfs einen hören, der nicht vergessen kann, daß er einst ein Kind Gottes gewesen ist.

Mai 1920.

Holz

Jrgendwo stand neulich über Hebbels „Maria Magdalena“ zu lesen, sie sei gewiß ein höchst bemerkenswertes Trauerspiel, dem es nur aber doch an aller sonnigen Heiterkeit fehle. Und jemand hatte Lust, das Haus zu kaufen, das mir Olbrich erbaut hat; er fand es wunderschön, sein Bedenken war nur, wie man denn wohl daraus den Olbrich wieder „wegbringen“ könnte. Diese beiden Äußerungen machen mir deshalb so viel Vergnügen, weil sie zeigen, wie man sich überhaupt zu seinen Mitmenschen verhält: man ist gern bereit, den Mitmenschen gelten zu lassen, nur das nicht, worauf es ihm ankommt; man akzeptiert ihn bloß, soweit er sich preisgeben läßt. Man schwärmt für Persönlichkeit, bedauert aber ihre Grenzen und vergift dabei, daß sie doch durch Begrenzung eben erst entsteht. Im höchsten Sinne hat man übrigens vielleicht nicht einmal unrecht. In uns selbst widerstrebt etwas unseren Grenzen. Wir sind ein Stück Ewigkeit, das Stück will wieder zum Ganzen zurück. Ewigkeit, in Endlichkeit eingefangen, sind wir; so möchten wir aus dieser wieder durchbrechen. Sollen wir aber die Ewigkeit dartun, so können wir das doch immer nur an unserer Endlichkeit; wer uns diese nimmt, nimmt uns damit alles, woran jene hier erscheinen kann. In diesem Geheimnis bleibt alles Irdische befangen. Gar der Künstler aber sieht sich nun in einem sonderbaren Wider-

spruch verstrickt: Eigenart wird von ihm gefordert und sie wird ihm verargt. In unserer Zeit pflegt er diesen Widerspruch dadurch zu lösen, daß er zunächst dem Publikum hinlänglich Ärger bereitet, um sich bei ihm in Respekt zu setzen, dann aber im richtigen Augenblick in seiner Eigenart nachläßt oder sich wenigstens so stellt; Klugheit mag es ihm raten, Altersschwäche das in vielen Fällen erleichtern, man spricht dann von künstlerischer Reife. Arno Holz wird nun heute fünfzig und ist aber noch immer weder klug noch altersschwach geworden, er bleibt seiner Eigenart und Eigenheit, ja seinem Eigensinn fanatisch treu. Immer, wenn man eben daran war, sich über ihn zu beruhigen, sprang er wutentbrannt hervor und behauptete sich wieder. Der Weg zu den literarischen Würden führt ja meistens durch ein Mißverständnis; Erfolg kommt am besten dadurch zu stande, daß sich das Publikum mit der Zeit an einen Künstler gewöhnt, des Zankes müde wird und schließlich annimmt, er habe das ja gar nicht so gemeint. So gibt es sich nun seit Jahren redlich Mühe, auch Holz endlich mißzuverstehen. Er aber, wenn es eben schon so weit ist, fängt immer wieder an, wird noch eigener und besteht darauf, es so zu meinen, wie er es meint. Dadurch ist es auch verständlich, warum er heute, seit dreißig Jahren berühmt, und dreimal, an drei Hauptstellen unserer literarischen Entwicklung, 1886, 1890 und 1899, das Vordertreffen befehlend, heute noch „in einer Dachbude hoßt“.

Er wurde zum erstenmal 1886 berühmt durch sein „Buch der Zeit“. Wer damals jung war, hatte da das Gefühl: Ja, das bist du, dieses Buch enthält dich; es enthält uns alle! Das Grundgefühl unserer Jugend war

ja, zu Großem berufen zu sein. Sie glaubte sich „an der Wende einer Zeit“; irgend etwas allen noch Unbekanntes, sicher aber Gewaltiges stehe bevor. In solcher Erwartung lebte sie, daran teilzunehmen rüstete sie sich und jeder einzelne war stolz und voll Zuversicht, nicht auf sich selbst, sondern auf die Kraft des Geschlechts, dem eine so hohe Mission auferlegt worden. Denn wir sollten die Menschheit erneuern, wir waren das Morgenrot einer neuen Zeit! Der Jugend von heute mag's wunderbar klingen, aber unter uns gab es damals, im Berlin der Achtzigerjahre, keinen, der daran gezweifelt hätte, daß um das Jahr Neunzig das dritte Reich erfüllt sein würde. Wenn wir uns vorstellen, was uns erwartete, kam uns daneben die Renaissance kindisch, die französische Revolution kärglich vor. Keiner dünkte sich selbst viel, aber der Hochmut der Zeit in uns war grenzenlos. Ihn sprach nun Holz aus. Unser Pathos hörten wir hier zum erstenmal: an der klaren Überlegenheit seiner dampfenden Überschwenglichkeit, am Spott seines Zorns, an der kalten Schnauze dieses heißen Herzens erkannten wir uns. Wenn er rief:

Schon seh ich fern am Horizont
des neuen Tages neuen Schein,
O, laßt in seiner Frühe mich
der ersten Lerchen eine sein!

Wer stimmte da nicht ein? Der ersten Lerchen eine sein! Wer fand sich da nicht eingeladen, mitzuschmettern? Und gar:

Der Tonsfall meiner lyrischen Kollegen
Ist nur ein unverständner Dialekt,
Denn meinen Reim hat die Kultur beleckt

Und meine Muse wallt auf andern Wegen!
 Ins Waldversteck verirrt sie sich nur selten,
 Die blaue Blume ist ihr längst verblüht,
 Doch zieht die Ahnung neugeborner Welten
 Ihr süßer als ein Märchen durchs Gemüt.
 Zur Armut tritt sie hin und zählt die Groschen,
 Ihr rotes Banner pflanzt sie in den Streit,
 An ihr Herz schlägt das große Herz der Zeit
 Und aller Weltsehmerz scheint ihr abgedroschen!

Es war ein richtiges Programm. Ein Rundgesang der neuen Zeit und alle jungen Wünsche fielen im Chor ein. Aber nun saßen wir in dem gärenden Berlin der Achtzigerjahre, das die geschmackvollen Leute schmähten, denn ihnen wurde in jener Zeit der blitzschnellen wirtschaftlichen Entwicklung plötzlich vor allen diesen verruchten technischen Erfindungen bang, die jetzt doch „alle Poesie zu zerstören“ drohten. Damals kam das Heimweh nach dem Posthorn auf: Eisenbahnen, Telegraphenstangen, die rauchenden Schloten der Fabriken — nun ja, das mußte ja sein, man war ja fortschrittlich, fühlte sich aber doch auch wieder verpflichtet, es ästhetisch zu beklagen; die ganze Großstadt fand man gräßlich. Wir junge Leute hatten das so oft gehört, daß wir es am Ende fast selber glaubten und uns gelinde schämten, so wenig über die Häßlichkeit Berlins empört zu sein. Nun aber kam Holz und entdeckte die Poesie des Unpoetischen:

Denn süß klingt mir die Melodie
 Aus diesen zukunftschwangern Tönen;
 Die Hämmer senken sich und dröhnen:
 Schau her, auch dies ist Poesie!

Sie kehrt nicht nur auf ihrem Gang
 In Wälder ein und Wirtshausstuben,

Sie steigt auch in die Kohlengruben
Und setzt sich auf die Hobelbank.

Auch harst sie nicht als Abendwind
Nur in zerbröckelten Ruinen,
Sie treibt auch singend die Maschinen
Und pocht und hämmert, näht und spinnt.

Sie schaukelt sich als schwanker Kahn
Im blauen schilfumkränzten Weiher,
Sie schlingt den Dampf ums Haupt als Schleier
Und saust dahin als Eisenbahn.

Von nie geahnter Kraft geschwellt,
Verwarf sie ihre alten Krüden,
Sie mauert Tunnels, zimmert Brücken
Und pfeift als Dampfsschiff um die Welt.

Mit diesen Versen beginnt die deutsche Großstadtlyrik. Und so sprach Holz damals nicht nur unseren schnoddrig brünstigen Glauben an die Zukunft aus, er zeigte diese Zukunft schon in der Gegenwart überall auf, hier rings um uns — wir hatten bloß unsere Hände nach ihr auszustrecken! In der Freude darüber, der grenzenlosen Dankbarkeit, bemerkten wir gar nicht, daß sein junger Wein aus alten Schläuchen floß. Es war ein Aufschrei gegen alle Vergangenheit, aber in ihrem Ton. Holz hat einmal erzählt, für ihn sei damals das Höchste, das „Entzündendste“ eine Zeile gewesen, „die wie eine Ruhglocke läutete“. Nun, im „Buch der Zeit“ läuteten noch alle Ruhglocken der alten Lyrik mit. Es verkündete stolz: „Der Gesang hat sich ausgetutet!“ aber in seinen Versen tutete der alte Gesang lustig fort. Heine nannte er selbst seinen „Schutzpatron“, aber es waren ihrer mehr, er dichtete noch

nach allen berühmten Mustern. Mit der fast unheimlichen Selbstkritik, die seinem grandiosen Selbstgefühl beigelegt ist, hat er fünfzehn Jahre später einmal selbst seine „ganze damalige Lyrik keinen Pfifferling wert“ genannt. Sie war es auch nicht, wenn man allen Wert nur in die Formgebung setzt; den Wert der Stoffzufuhr aber läßt er ja jetzt nicht mehr gelten.

Dann 1890 „Die Familie Selide“, über die damals ein Kritiker schrieb: „Diese Tierlautkomödie ist für das Affentheater zu schlecht!“ Sie schuf die Sprache des deutschen Theaters für die nächsten fünfzehn Jahre. Zugleich machte sie eine neue Schauspielkunst nötig, zu der Brahms dann Rittner, Reicher und die Lehmann erzogen oder die Brahms dann aus Reicher, Rittner aus der Lehmann gezogen hat; man kann heute ja den Brahms-Stil nicht nachträglich wieder austrennen, um zu bestimmen, was davon Holz, was Hauptmann, was Reicher, Rittner oder der Lehmann „gehört“ und was endlich Brahms eigener Anteil daran ist. Aber von Holz ging dieser Stil aus, und von Holz stammt das Schema des naturalistischen Dramas in Deutschland. Das Wort Naturalismus sagt uns heute nichts mehr, und die Berufung auf Zola und Tolstoi stimmt nicht. Eher geht der deutsche Naturalismus auf das alte Volksstück, auf Hans Sachs und auf das deutsche Volkslied zurück. Holz hatte recht, die „Familie Selide“ das „deutsche Stück“ zu nennen. Das deutsche Volkslied wirkt dadurch so, daß es das Gefühl nicht artikuliert, es nicht syntaktisch in geschlossene Satzfolgen bringt, sondern unmittelbar durch einen schwebenden Ton, durch Interjektionen, durch einen Hauch in unser Gemüt klingen läßt. Auch im Gespräch

verkehren wir ja weniger durch einen Zusammenhang von Worten als durch ihren Akzent. Wenn sich zwei Menschen wirklich was zu sagen haben, das vertrauen sie nicht Worten an, sondern eher den Intervallen; die Sprache wird dabei bloß als Träger des Tons benützt. Oder wer einen aushorchen will, achtet nicht auf das Wort, sondern auf den Klang; weshalb man auch brieflich viel besser lügen kann. Den an den Worten flimmernden Glanz, durch den sich der Sprecher eigentlich erst verrät, nun durch Zeichen zu fixieren, den Akzent nicht mehr dem zufälligen Leser, nicht mehr der Willkür des Schauspielers, der gern alles in denselben sonoren Bariton tunkt, zu überlassen, sondern durch eine ganze Partitur von Lauten, Punkten und Hauchen an jeder Stelle den einen, den einzigen Ton zu erzwingen, auf den es hier ankommt, hat Holz zum erstenmal versucht und so (da der Schauspieler ja die Rede mimisch begleiten muß und sich ihm jeder Tonwechsel gleich auch in Gebärdenpiel umsetzt) unsere Schauspielkunst erneut, wahrscheinlich mehr, als wir heute schon wissen können. Denn ich vermute, daß dieser Berliner Stil, den wir ja geneigt sind, jetzt schon wieder historisch zu betrachten, erst ein Anfang ist. In seiner „Sonnensinsternis“, noch mehr aber in der eben jetzt erst vollendeten Tragödie „Ignorabimus“*) werden der Inszenierung und den Schauspielern Zumutungen gestellt, an denen unsere bisherigen Mittel alle versagen. Müßte das nicht Reinhardt reizen? Brahms Werk braucht nur einen, der es übernimmt.

*) Bei Karl Reißner, Dresden, 1913. In demselben Verlag ist auch eine bemerkenswerte Schrift von Robert Reß erschienen: „Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung.“

Noch ein drittes Mal hat Holz Entsetzen eingejagt. 1899, durch seine „Revolution der Lyrik“ (Berlin, Johann Sassenbach). Er erklärte da dem Reim und der Strophe den Krieg und forderte, noch über den „freien“ Rhythmus hinaus, nun den „notwendigen“ Rhythmus. Oder, wie die Zeitungen meldeten, den lyrischen Telegrammstil. Doch selbst manchen seiner alten Freunde hörte man klagen, Holz sei nun ganz seinem unseligen Hange zur Theorie verfallen. Er hat aber nie weniger theoretisirt, nie lebendiger einem ganz starken, ganz echten Gefühle gehorcht, dem Gefühle des Dichters. Man wird zum Dichter dadurch, daß man alles zum erstenmal zu sehen glaubt und es nun auch die anderen so sehen lassen will, diese armen Menschen, die nichts davon sehen! In solchen Stunden kommt dem Dichter jedes Wort, das schon einmal gesagt worden ist, unbrauchbar vor, eben weil es ja schon einmal gesagt worden ist, jetzt aber doch noch nie Gesagtes gesagt werden soll. In solchen Stunden ist er verzweifelt darüber, daß er einen Tisch nicht anders als eben einen Tisch nennen kann. Denn dann werden die anderen doch das meinen, was sie bei diesem Worte sehen; er aber meint ja nicht den Tisch, den die anderen meinen, er sieht den Tisch so, wie noch keiner ihn sah, und eben das will er ihnen ja sagen! Dies ist allerdings ein gelinder Wahnsinn, aber nur dieser Wahnsinn macht zum Dichter, und das kündigt sich durch die heftige Begierde an, eine neue Sprache erfinden zu müssen. Aus dieser Begierde des Dichters entsteht seine Form. Aber jede Form, auch die lebendigste, auch eine ganz eigene, ganz persönliche, erstarrt im Gebrauch, das Gefühl vertrittet, sie löst sich vom Dichter ab, sie wird unpersönlich, wird

ein Ding für sich, ein Apparat, der sich nun von selbst bewegt. Es dichtet nun nicht der Dichter bloß, das Dichten selber dichtet nun auch mit, und oft genug mehr als der Dichter. Denn der wird, wenn er irgendein Gefühl aussprechen will und nun den Klang dafür sucht, den einzigen Klang, der ganz allein dieses einzige Gefühl enthalten kann, dabei durch Erinnerungen gestört, es mischen sich andere Klänge drein, eigene von früher oder gar, in alternden Literaturen, die der großen Meister. Wie nun auf solche Weise in der Malerei die „braune Sauce“ entsteht, entsteht in der Dichtung dadurch das, was Holz den „Leierkasten“ nennt. Auch die Meister haben oft genug den „Leierkasten“, aber wenigstens ihren eigenen. Dem Dichterling, dem „Versfaisseur“ hört jeder den fremden Leierkasten an. Uns den Leierkasten hören zu lassen, wo wir gar keinen vermuten, ist das Geschäft der Stilparodie; Fritz Mauthner hat ein teuflisches Ohr für geheime Leierkästen. Am gefährlichsten wird der Leierkasten jenen, die schon auch selbst etwas zu sagen hätten und auch ihren eigenen Ton haben, aber zu schwach sind, um sich der von allen Seiten zuströmenden poetischen Erinnerungen erwehren zu können, oder auch dem eigenen Ton nicht genug zutrauen und ihn verstärken wollen oder auch darauf spekulieren, daß den Hörenr ja nichts mehr freut, als wenn er gleich mitpfeifen kann. Das schauerlichste Beispiel ist jene jetzt in Wien wuchernde Manier, endlos Goethes Altersstil nachzuleiern. Übrigens muß man ja sagen, daß der Leierkasten auch wieder ein gutes Zeichen ist. Er setzt immer eine gewisse künstlerische Kultur voraus, diese wird dann selbst produktiv und das technische Können verrichtet nun, losgelöst von den Künstlern, eine

Zeitlang ganz allein das Geschäft der Kunst, man vermiszt die Künstler gar nicht, bis es schließlich notwendig wird, die Leierkästen zu zerschlagen, um nur überhaupt erst Kunst wieder möglich zu machen. Und man würde nicht glauben, mit welcher Leidenschaft, welchem Ingrimme die Leierkästen dann stets verteidigt werden. Schönberg und seine Schüler, in der Malerei die Futuristen, bekommen es jetzt ja zu spüren. Aber davon mehr zum fünfzigsten Geburtstag Alban Bergs!

Dreimal, in drei großen Entscheidungen unserer Literatur, hat Arno Holz angeführt. Nun sagt er uns im Vorwort zu „Ignorabimus“, daß er „heute noch immer buchstäblich in einer Dachbude hoct“. Er setzt hinzu: „man möchte fast lachen!“ Einigen Deutschen ist aber dabei das Lachen vergangen und wir halten es (Dehmel, Thomas Mann, Schnitzler, Alfred Kerr, Ludwig Fulda, Franz Servaes, Behrens, Liebermann und Lichtwark voran) für unsere Pflicht, eine Mitteilung an das Publikum zu richten. Es scheint uns unnötig, dabei große Worte in Bewegung zu setzen. So wenig wir das Interesse überschätzen, das der Deutsche für Kunst hat, möchten wir doch annehmen dürfen, daß tausend Menschen in Deutschland genug über Holz wissen, um für ihn sorgen zu müssen. In England oder in Frankreich würden das ja wahrscheinlich zwei, drei reiche Leute mit einem Federstrich übernehmen. Aber dieser Schlag von Reichtum scheint bei uns noch nicht vorhanden zu sein.

April 1913.

Gerhart Hauptmann

Einer fragte neulich: „Können Sie mir erklären, warum jetzt auf einmal alle Menschen fünfzig werden?“

Ich besann mich und erwiderte dann: „Es hängt vielleicht auch damit zusammen, daß heute ja kein Mensch mehr zwanzig ist!“

Kurz darauf schrieben mir Wiener Studenten, ich möchte mit ihnen Hauptmanns fünfzigsten Geburtstag begehen und dabei die Festrede halten. Und es hieß in diesem Brief: „Müssen Sie nicht zugeben, daß wir, die Jugend von heute, doch eigentlich viel netter sind, als Ihre Jugend damals war? Sie schlugen mit zwanzig Jahren den Fünfzigjährigen die Köpfe ein, wir flechten ihnen Kränze.“

Insofern ich nun, auch einer von dieser jetzt plötzlich so vehement alternden Generation, selbst daran beteiligt bin, kann mir's ja recht sein, bekränzt statt geköpft zu werden. Ich muß aber bekennen, daß ich es höchst unnatürlich finde. Auch wenn unsere Generation Grund hat, mit sich zufrieden und auf das Werk stolz zu sein, das sie getan, was geht das die nächste an, die sich doch von der veränderten Zeit zu neuer, ihrer eigenen Tat aufgerufen hören muß? Auch wir haben damals Alte gefeiert: Bismarck, Wagner, Ibsen. Aber die waren siebzig, als wir zwanzig wurden. Das ist der richtige Zwischenraum: der Enkel versteht den Großvater wieder. Aber der Sohn

wird meistens dem Vater erst gerecht, wenn es schon zu spät ist. Wer unmittelbar hinter einem geht, mit dem Blick auf seine Schultern, sieht wenig von ihm, es gibt kein rechtes Bild.

Ich werde den Verdacht nicht los, daß, wenn sich uns diese junge Generation so gnädig geneigt zeigt, dies entweder eine Art Hochmut ist, indem sie es vielleicht erst gar nicht für nötig, gar nicht mehr für der Mühe wert hält, uns die Köpfe einzuschlagen, oder aber daß es eine Generation sein mag, die sich selbst keiner eigenen Aufgabe, keines eigenen Willens bewußt ist: nur aus einem Gefühl sehr sicherer Kraft oder aber aus einem Gefühl sehr großer Schwäche kann ich es mir erklären. Doch wie dem auch sei, den Fünzigjährigen muß dabei unbehaglich zumute werden. Sie finden sich plötzlich „historisch“ betrachtet, ins Monumentale gestreckt und, was man einem Festredner ja nicht einmal verdenken kann, in eine „Formel“ gepreßt. Der Augenblick ist aber dazu schlecht gewählt: denn jeder Zwanzigjährige, jeder Dreißigjährige steht fester da als ein Fünzigjähriger. Um die Fünzig herum erlebt nämlich, wer überhaupt etwas erlebt, noch einmal eine geistige Pubertät. Fünzig werden heißt sich noch einmal zum Problem werden. Man kommt mit Fünzig sozusagen in die zweite Flegeljahre. (Wofern man überhaupt noch wahrhaft lebt und nicht etwa bloß aus Versehen am Leben liegen geblieben ist.)

Als Hauptmann 1889 unter uns erschien, erkannten wir ihn gleich; und wir erkannten ihn auf zehn Jahre hinaus. Ja noch mehr: uns selbst erkannten wir erst an ihm. Wir wußten genau, wer er damals war und was er in den nächsten zehn Jahren sein würde. Aber was

er heute ist, werden wir erst in zehn Jahren verstehen können. Alles, was er damals versprach, hat er uns gehalten. Dann aber ist er über unsere Hoffnungen noch fortgeschritten. Wohin? Noch können wir das Ziel nicht sehen. Wir sehen ihn nur schreiten, seines Wegs gewiß, wie in einem tiefen Traum. Unsere Freudenschüsse sollen ihn nicht wecken!

Als er 1889 unter uns trat, da verstanden wir uns nun selber erst. Wir fühlen uns als eine neue Generation, im stärksten Gegensatz zur alten, zu der ganzen Zeit, in der wir aufgewachsen waren, zu allem, was wir voranden. Von diesem Gegensatz waren wir ganz erfüllt, ihn auszutragen glaubten wir uns berufen, dazu hatte das Schicksal uns auserwählt, uns alle zusammen: denn keiner vermaß sich damals, etwas für sich allein zu wollen; durch jene vom Schicksal uns auferlegte Pflicht, der gemeinsam zu dienen wir erkoren waren, fühlte sich jeder an alle gebunden, wir standen Schulter an Schulter in Reih und Glied zur selben Fahne, wir gehörten zusammen, die gemeinsame Tat galt es, nicht eines einzelnen Ehrgeiz und Erfolg, Kameraden waren wir desselben Dienstes: vielleicht seit dem Sturm und Drang ist keine Jugend in Deutschland je so geschlossen aufgetreten, wirklich wie ein verschworener Clan, und jeder darin um die Wette für den andern zu leben, für den andern zu sterben um der Sache willen mit froher Leidenschaft bereit.

Da wir so kriegerisch uns gegen das Alte zusammenscharten, ließen wir es auch an lautem Feldgeschrei nicht fehlen, lärmend rückten unsere Rotten an, es war die Zeit der wilden Programme, der Manifeste, der Pronunzia- mientos in der Literatur. Doch sagten diese freilich nicht

mehr, als daß wir da waren, da sein wollten und durch nichts auf der Welt davon abzubringen wären, da zu sein, um unser großes Werk zu verrichten. Dieses kündigten wir mit Zuversicht und Ungeduld an, jeden heftig bedrohend, der sich unterstanden hätte, daran zu zweifeln. Vor lauter Ankündigung aber kamen wir noch immer nicht dazu, die verheißene Tat, das erlösende Werk selbst zu vollenden . . . oder auch nur zu beginnen. Es erging uns, wie es jetzt wieder den Expressionisten in der Malerei zu ergehen scheint, die, ganz wie wir damals in der Literatur, einen starken Trieb in sich vernehmen, über das was sie in ihrer Kunst vorfinden, hinwegzukommen und weiter zu kommen, die auch schon deutlich zu spüren glauben, wohin, aber einstweilen, ganz wie wir damals, zu dieser Kraft des ungestümen Forderns noch die Kraft des Erfüllens nicht haben; sie wissen ganz genau, was sie wollen, aber sie können es noch nicht, alle glauben es schon mit den Augen zu sehen, ja mit den Händen zu greifen, aber da entrinnt, zerrinnt es ihnen wieder, keiner hält es fest und zwingt es zur Gestalt. Ganz so ging es uns damals, in den wilden, Achtzigerjahren. Wir schrien uns heiß und heiser vor Sehnsucht, Ingrimm und Ungestüm, immer aber entwich es uns wieder. Da trat der junge Gerhart Hauptmann unter uns, eines schlesischen Gastwirts Sohn, Bildhauer zuerst, dann Student der Naturwissenschaft, eine Zeitlang schwankend zwischen Privatgelehrsamkeit und Literatur, unsicher erst nach seiner Lebensform tastend. Der wollte das alles auch, was wir alle wollten, er fühlte sich von denselben dunklen Mächten getrieben wie wir, aber er hatte das vor uns voraus, daß er auch konnte, was wir alle wollten: er

beschwor die Sehnsucht dieser neuen Zeit und zwang sie zur Erscheinung, ihm stand die irre Flucht unserer gierigen Ahnungen, ihm ordnete sie sich, ihm fügte sie sich in feste Gestalt. Er war der erste Könner unter uns. Wir hatten die Geister gerufen, er aber gebot ihnen und lehrte sie gehorchen. Die Zeit war voll Dampf und geladen mit unseren Wallungen, doch ungestalt zerfließend; er aber besaß die verdichtende Kraft, die Schwebendes anzuhalten, Wogendes still zu stellen, Grenzen zu ziehen vermag, die Kraft des Bildners.

So trat er unter uns und gleich wußten wir: Da ist der, nach dem die neue Zeit verlangt! Gleich wußten wir, daß er es war, den wir erwartet hatten. Und nur ganz leise wunderten wir uns, daß er, den wir erwartet hatten, nun doch ganz anders war, als wir ihn erwartet hatten. Es ist immer seltsam, wenn eine Sehnsucht in Erfüllung geht. Denn es geht ja damit immer eine Sehnsucht verloren. Wie rein und groß muß er auf uns gewirkt haben, daß wir ihm das verzeihen konnten!

Er war unser: unseren Ernst hatte er und nahm das Leben schwer, alles wurde ihm zum Problem, denn schwer arbeitender, von Sorgen umringter, bang nach dem nächsten Tag ausblickender Eltern Kind war er und in Ungewißheit aufgewachsen, wie wir alle, denn diese Generation kam von unten; und unsern Trost hatte er und was er tat, war tief in seinem Wesen verankert, er konnte nicht anders, er mußte sein, was er nun einmal war, und nichts auf der Welt hätte ihn davon abbringen können. Darum hatte auch kein Hohn, kein Haß Macht über ihn; und unsere Zuversicht hatte er, daß der Mensch sein Gesetz in seiner eigenen Brust trägt, da

muß er es suchen, auf kein anderes darf er hören, aber was in seiner eigenen Brust geschrieben steht, dem bleibt er sein Leben lang untertan.

Er war unser, aber auf seine Art. Er hatte das eigen, daß, was die anderen gewaltsam und krampfhaft hervorstießen, an ihm ganz Natur und selbstverständlich schien. Was man den anderen nicht glauben wollte, ließ man ihm zu, so groß war die sanfte Macht seiner Unschuld. Alles klang echt, aus jedem Werk, klang sein ganzes Wesen mit. Und zu dieser Unschuld des stillen, Widerspruch und Feindschaft gar nicht verstehenden Jünglings trat die größte Bescheidenheit: Da er die Kraft hatte, sich ganz zu gestalten, ging er nun in seinen Gestalten auch ganz auf, kein Rest blieb für seine Person, Klatsch oder Zank, Ehrgeiz und Eitelkeit zurück. Auch wurde man gewahr, daß sein Tun und Trachten alles stets auf moralische Bedeutung gerichtet, ja daß es sein Grundmotiv war, ein moralisches Gleichgewicht der Welt zu suchen. Und so konnte man sich bald nicht mehr verhehlen, daß mit ihm die Revolution der ungebärdigen, sich erst so barbarisch, ja fast anarchisch gehabenden Jugend nun doch wieder auf den Weg der großen deutschen Tradition gekommen war; dieser geht nicht immer ganz gerade, zuweilen auch eine Strecke unterirdisch, doch ohne Unterbrechung von Herder bis zu Hauptmann.

November 1912.

Dehmel

In den ersten Neunzigerjahren begann Dehmel in Berlin umzugehen. Er fiel gleich auf, irgend etwas Düsteres lag auf seinem verwühlten, erschütterten, von Qualen oder Ängsten oder Wünschen zerrissenen Gesicht, irgendeine Drohung umgab ihn. Er schien gezeichnet, und wer ihn so, in seinen Radmantel gerollt, vor sich hinschweigen sah, unter den Menschen verirrt, mit Geheimnis behängt und immer, als ob er von einer unsichtbaren Faust niedergedrückt würde, wußte nicht, ob er sich vor ihm fürchten oder seiner erbarmen sollte. Es trat ein Fremdling ein, wohin er immer kam. Sein Gesicht war hart, die Stirne voll Wolken, die Nase groß und heftig, ein rechter Zinken, wie man in Berlin sagt; es war ein trotziges Gesicht, aus einer tiefen Finsternis emporgestiegen, vergrämt und angstvoll, aber auch Ekel war darin, und auch Ungeduld, als ob es eine Verheißung einzufordern hätte. Es war ein fremdes Gesicht, aber nicht bloß dieser Stadt fremd, sondern mehr unserer ganzen Zeit; man fragte sich unwillkürlich, ob der Fremde nicht vielleicht versehentlich aus einem abgesehenen Geschlecht aufgetaucht wäre, er schien ein Revenant, er hatte sich vielleicht aus einem älteren französischen Roman verirrt, es war wirklich der beau tenebreux. Er mochte schwer gelitten haben, aber es konnte auch sein, daß er sich bloß furchtbar langweilte. Vielleicht kam er aus verruchten Abenteuern oder sie

standen ihm erst bevor, und er hatte nur schon das Vorgefühl. „As-tu réfléchi,“ schrieb der junge Flaubert an einen Freund, „combien nous sommes organisés pour le malheur?“ Junge Menschen empfinden oft ihre Begabung für das Leid so heftig voraus, bevor ihnen noch irgendein Leid begegnet ist, daß sie gar nicht erwarten können, diese Begabung endlich einmal zu zeigen. In sein Wesen aber war ein Leid von besonderer Art eingeschrieben: Leid aus Lust. Eine böse Lust schien ihm aufzulauern, er aber stand bereit, sich zu wehren, und nicht bloß in Bereitschaft stand er gegen sie, sondern voll Ungeduld und Begierde nach ihr, um schon endlich auszutragen, was ihm offenbar sein Schicksal längst angekündigt hatte. Er hatte irgendeinen innern Feind bei sich, der ihn jeden Augenblick anfallen konnte, und er wünschte sich nur, es wäre schon einmal so weit. In dieser Erwartung saß er unter den jungen Leuten, in seinen Radmantel gerollt, auf den innern Feind lauschend, um gleich über ihn zu stürzen. Sie sahen es ihm an; es war um ihn eine Stimmung, als ob gleich irgendwoher ein Schuß fallen müßte. Wenn er aber seine Gedichte vorlas, dann fiel der Schuß. Das war eine Kanonade des innern Feindes. Von allen Seiten brach das Chaos dann über ihn her. Der Dichter Dauthendey*) hat in seinen Erinnerungen aus jener Zeit erzählt, es sei ihm, als er zum erstenmal Dehmel vorlesen hörte, gewesen, als hätte man den Stuhl, auf dem er saß, plötzlich mitten in eine Meeresbrandung gestellt. Dies war ein so herrliches Schauspiel, daß man darüber ganz zu fragen vergaß, was in ihm denn

*) „Gedankengut aus meinen Wandersjahren.“ Zwei Bände. Albert Langen, München.

eigentlich so brandete. Man genoß den brandenden Dehmel. Und Berlin, das immer von allem haben muß, freute sich, nun auch einen Satanisten zu haben, entrüstet über ihn und auch stolz auf ihn, der bewies, daß wir es jetzt auch im Laster schon mit dem Ausland aufnehmen können.

Es blieb aber lange Zeit ungewiß, was denn eigentlich in seinen Gedichten so brandete. Zunächst wirkten sie damals wirklich oft, als wenn ein Mensch da seinen eigenen Tieren vorgeworfen würde. Alle Scham schien zerrissen, alle Gier und geile Brunst entfesselt, die Hölle war los und dieser Mensch schwelgte noch, entmenschet zu werden. Wer sich aber von der Brandung nicht betäuben ließ, konnte darin bald einen ganz seltsamen feinen Ton vernehmen, gleichsam ein kleines leises Auflachen, das einer Möve gleich weiß aufflog und still über dem Lärm der stürzenden Wogen schweben blieb. Irgendein solcher kleiner weißer Punkt leuchtet stets in der Höllennacht seiner wildesten Gedichte. Und wenn die Dämonen auch noch so brüllen, an diesem einen kleinen weißen Punkt bleibt es stets ganz still. Und wenn alles rings im Feuer steht, an diesem einen weißen Punkt ist es ganz kalt. Und wenn man das erst einmal gewahr geworden ist, bemerkt man dann allmählich staunend auch, daß er, der eben noch selber ganz Flamme schien, ja vielmehr die Flammen nur ruft, weil es ihn gelüstet, mitten in Flammen kalt zu stehen und seine Hand auf sie zu legen. Aus alten Zeiten ist uns von glühenden Menschen Wunderbares überliefert: die heilige Katharina von Siena sei vor himmlischer Sehnsucht oft so heiß geworden, daß, wenn sie die Hand, um sie zu kühlen, in eiskaltes Wasser tat, dieses davon zu kochen anfang, als hätte man

ein glühend Eisen darin abgelöscht; und wenn der heilige Petrus von Alcantara, von Andacht entzündet, ost um Mitternacht seine Zelle verließ, um über das winterliche Land zu gehen, hätten seine Füße so geglüht, daß unter ihnen der Schnee schmolz. In Dehmels Gedichten ist es immer gerade umgekehrt: er schreitet ins Feuer und unter seinem kalten Tritt erlischt das Feuer; die Flamme lockt ihn, doch nicht um an ihr zu verbrennen, sondern um sie zu dämpfen, bis sie zum milde dienenden Licht wird. Er läßt die Tiere von der Kette, weil er sich stark genug weiß, sie zu zähmen; und stolz zieht er dann die gebändigten Panther hinter sich her. Er verschreibt sich dem Teufel und läßt sich dann von ihm den Weg zu Gott zeigen. *Ex fumo dare lucem cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat*, dieses horazische Wort könnte über seinen Gedichten stehen. „Wer sich durch eine Hölle hat gefungen“, heißt es in einem. Aber er hat sich eben durchgefungen, durch die Hölle durch, und drüber empor. Wenn seine Hörer oft darin stecken blieben, war's nicht seine Schuld. Und wenn manch einer entsetzt fragt, warum er sich denn aber, um zur Einfalt, Reinheit und Stille zu kommen, erst in den Dampf und Gestank so schändlicher Gefahren gestürzt, so muß man es schon jedem überlassen, ganz allein bei sich selber auszumachen, welche Turnübungen er sich zu verordnen für gut hält. Es wäre übrigens auch ganz falsch, zu sagen, daß er sich in jene Gefahren gestürzt, bloß um durch sie zur Einfalt, Reinheit und Stille zu kommen. Das sieht nur jetzt vielleicht so aus, nachher. Damals wird er gar nicht erst gefragt haben, wohin. Er hat sich hineingestürzt, hinein, weil es ihn hineintrieb, immer nur hinein:

Hinein, hinein mit blinden Händen,
Du hast noch nie das Ziel gewußt;
Zehntausend Sternen aller Enden,
Zehntausend Sonnen steh'n und spenden
Dir ihre Strahlen in die Brust.

Er hat nie das Ziel, er hat immer nur den Trieb gewußt, und dem Trieb hat er sich anvertraut. Und dann, so seinem Trieb mit ganzen Willen zugekehrt, muß er einst unversehens aus tiefem Dunkel plötzlich ins Licht geraten sein. Da stand er plötzlich, das war sein großer Augenblick, ihn kann er nicht vergessen. Es ist die Gebärde, von der seine Dichtung beherrscht wird: aus graußigen Dunkel, die Schreckensnacht noch in den verstärkten Zügen, findet sich einer plötzlich im vollen Licht. Dieser Eintritt ins Helle beglückt ihn so, daß er immer wieder, immer wieder ins Dunkel zurück muß. Ihn will er immer wieder erleben. Noch in seinem letzten Buch, das schon ganz der Nacht entronnen, ganz vom Licht umflossen ist, stehen die Verse:

Es ist ein Brunnen, der heißt Leid;
Draus fließt die laut're Seligkeit.
Doch wer nur in den Brunnen schaut,
Den graut.
Er sieht im tiefen Wassertschacht
Sein lichtiges Bild umrahmt von Nacht.
O trinke! Da zerrinnt dein Bild:
Licht quillt!

O trinke! Und: Licht quillt! Das heißt also: Friß dich durch Leid zur Lust durch, durch Finsternis ins Helle, durch das Chaos zur Ordnung! Es mag ja ein seltsames Verfahren scheinen, daß sich einer erst einen Rausch holen muß, um einen klaren Kopf zu kriegen. Aber im Menschen

verwirren sich die Fäden oder Drähte zuweilen so, daß sie recht sonderbar übereinander zu liegen kommen. Man weiß, welche Anfechtungen auf dem Wege zur Tugend stehen. Görres versucht das in seiner „Mystik“ zu erklären, indem er sagt: „Aber bei der Art, wie im Menschen alles miteinander sich verbunden findet, so daß das Oberste zum Untersten hinunterreicht und dieses wieder, zu jenem ansteigend, mit ihm mannigfaltig sich verknüpft, geschieht es wohl gerne, daß Bewegungen, die einer höheren Ordnung angehören, solche, die eines tieferen Ursprungs sind, aufrühren; die sich nun ihnen beigesellend . . . bald . . . nur zu leicht jenes höhere Element überwachsen und zu sich herniederziehen.“ Und so kann es wohl auch einmal geschehen, daß umgekehrt einer dem Laster nachgeht und, indem er zur Verdammnis will, sich unversehens emporgerissen sieht. „Dans la brute assouvie un ange se reveille,“ sagt Baudelaire. Denn wie es seltsame Heilige gibt, gibt es auch seltsame Sünder. Der Erlösungen sind viele, jeder muß sich seine finden. Oder mit Dehmels eigenen Worten:

Stets enteignet der Mensch sich selbst, je eig'ner sein Wille;
was sein innerster Trieb, äußert sich lehrhaft als Zweck.
Drum quält mancher sich ab mit einer Erlösung für alle,
wo doch jedem das All tausend Erlösungen gönnt;
was den Menschen entzückt, entsetzt, empört, das erlöst ihn,
weil's ihn außer sich bringt, weil's ihn mit Leben erfüllt.
Und so lernte mein Geist die Zweifel der Zwecksucht belächeln,
ob man lebt für sich selbst oder dem Ganzen zur Pflicht.
Denn kein Zweck gibt Kraft, allein der Antrieb begeistert.

Treibe jeder den andern auf immer eig'nere Walfstatt,
mag er erliegen im Kampf, mag er als Sieger besteh'n!

Daß aber Dehmel gerade jenen Weg gehen mußte, durch den Feuerofen der bösen Luft, hat vielleicht auch noch einen besonderen Grund in seiner inneren Organisation. Er ist nämlich einer, in dem der Intellekt vorherrscht, und da mag es ein geheimer Heiltrieb gewesen sein, der ihm verordnete, sich ins Trübe zu flüchten. Ihm wäre sonst vielleicht bald der Atem ausgegangen, in der dünnen Luft reiner Intellektualität. Es gibt in Edermanns Gesprächen mit Goethe eine höchst merkwürdige Stelle, die man spät erst halbwegs verstehen oder doch ahnen lernt. Sie sprechen da vom Homunkulus, und Goethe nennt ihn eines der „geistigen Wesen, die durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert und beschränkt worden“. Er setzt also zur vollkommenen Menschwerdung eine gewisse Verdüsterung des Intellekts als notwendig voraus. Vielleicht hat Dehmel einmal in einer entscheidenden Stunde gespürt, daß er sich erst verdüstern mußte, wenn der Homunkulus zum Menschen werden sollte. Vielleicht hat sich jene ganze Generation nicht anders retten können, und ihr Zug zum Trüben, Dumpfen, ja Tierischen wäre nichts als Notwehr gegen den übergreifenden Intellekt gewesen. Schon Luther rief einmal: „Sancte Satan, ora pro nobis!“ Dies ist ein echt deutscher Seufzer, denn gerade der Deutsche muß immer wieder in die Finsternis hinab, um dort die dumpfe Kraft zu schöpfen, ohne die er vor Geist verschmachten würde.

Schlimm ist, daß in deutschen Landen aus jeder Eigenart gleich wieder eine Methode werden soll. Raum läßt man einen endlich gelten, soll er gleich den anderen ein Beispiel sein. Mit seiner Eigenart wird, sobald sie sich durchgesetzt hat, wieder jeder andern Eigenart der

Weg verstellt. Auch will sich der Deutsche von seinen Dichtern durchaus immer was mit nach Hause nehmen können, zur Anwendung auf sein eigenes Tun und Trachten. Er schneidet sich aus jedem Gedicht eine „Weltanschauung“ aus. Das ist natürlich auch Dehmel nicht erspart geblieben, er hat es sich aber weidlich verbeten. Monisten luden ihn einst ein, bei ihnen aus seinen Gedichten vorzulesen, vorher aber möchte er doch in Kürze seine „Weltanschauung“ darlegen, da er ja „ein besonders origineller Repräsentant des esoterischen Monismus“ sei. Er kam denn, um vorzulesen, jenen Wunsch des Vorstandes aber schlug er ab und erklärte, auch die schmeichelhafte Liebeserklärung „nur mit Glacéhandschuhen“ annehmen zu können, ja die Versammlung eindringlichst warnen zu müssen, bei Dichtern „Weltanschauungen“ zu suchen. Und dann fuhr er fort: „Der Künstler denkt nicht in Verstandesbegriffen, wenn er bei seiner Arbeit ist; er denkt in Gefühlsvorstellungen. Er will nicht erst zum Glauben gelangen, sondern er geht vom Glauben aus. Er glaubt an alles, was da ist in der Welt; er glaubt auch an die verschiedenen Weltanschauungen, die in seiner Zeit miteinander kämpfen. Ich habe einmal einem Politiker, einem Konservativen echten Schlages, der mich fragte, was ich nun eigentlich sei, Sozialdemokrat oder Anarchist, nationalsozial oder liberal — dem habe ich geantwortet: Unter anderm auch konservativ! Und so könnte ich auch Ihnen sagen: Ich bin unter anderm auch Monist, das heißt, unter Umständen auch Dualist, oder Trialist, oder Milliardist oder sagen wir mal Polymonist.“ Die braven Monisten mögen gut erschrocken sein! Es focht ihn aber nicht an und er ließ nicht ab, darauf zu dringen, daß

niemals das, was der Dichter zu sagen hat, seine Größe macht, sondern immer nur das Pathos, der mächtige Aufruhr der Gefühle, die Leidenschaft allein, womit er es sagen muß. Pathos, Aufruhr des Gefühls, Leidenschaft, das scheint ihm das Maß, an dem der Künstler gemessen werden soll. Er kann sich, man kann ihm nichts Besseres wünschen, als daß es auch an ihn selber angelegt werden möge. Denn Pathos, Aufruhr des Gefühls, Leidenschaft, wer nimmt es darin heute mit ihm auf? Kommt aber morgen einer, der ihn daran überwächst, keine größere Freude könnte ihm geschehen.

November 1913.

Holländer

Ja, Felix, was hör ich? Ist das wahr? Müssen Sie denn immer von allem haben? Felix Holländer als Jubilar! Geht das überhaupt? In der Würde des Fünzigers, von Ehrfurcht umdrängt, und Felix, stille haltend, ganz stille — wie wird Ihnen da? Zu gern wär ich dabei, dies mit Augen zu sehen!

Schier dreißig Jahre kennen wir uns. Schauplatz der Begegnung: der selige Kaiserhof. Als ich Arno Holz kennen lernte, hauste die Literatur noch im ersten Stock des Kaffee Bauer. Um 1890 verzog sie nach dem Kaiserhof. Da wurden die großen Schlachten um den Naturalismus geschlagen, für die freie Bühne, Hauptmann und Emanuel Reicher. Die flatternde Fahne war Harmonist, erinnern Sie sich? Tänzer von Beruf, Schachmeister aus Neigung und ein Pulverfaß in wärender Explosion. Ich sehe das Männchen noch. Man traf ihn zu jeder Stunde des Tags und gar der Nacht, er lebte dort (ob er zuweilen auch schlief, ist nie bekannt geworden). Mit zwinkernden Augen und einer gewissermaßen seemännischen Art sich zu wiegen, stand er in wilder Bewegung zugleich an sämtlichen Tischen herum, spähend, auf wen er losstürzen könnte. Jemand ausreden zu lassen, war ihm unerträglich. Sehr dreist, höchst paradox, niemals verlegen, außer wenn er doch gelegentlich gezwungen war, einem etwas Unangenehmes zu sagen. Dabei grundgescheit, mit einem

schlagenden Verstand bester Berliner Fechtung, ein wirklicher Kenner der Schauspielkunst, unfähig, sich blenden oder blussen zu lassen, mit der feinsten Bitterung für das Echte, grundehrlich, kreuzbrav. Und einer von den seltenen Menschen mit einer starken geistigen Atmosphäre um sich her. Und in dieser geistigen Atmosphäre standen eines Tags auf einmal auch Sie, plötzlich war die Tatsache Felix Holländer unabänderlich da; ein Germanist, mehr war nicht bekannt, doch unleugbar. Denn das haben Sie ja heute noch: Sie kommen nicht, ganz wie Tubal, Shylocks Freund, den man auch nicht kommen und nicht gehen sieht, sondern er ist da. So Sie: Sie sind, Sie kommen nicht, sondern ereignen sich. Und wir hatten nun zum Quedsilber Harmonist noch einen brennenden Busch. Denn das waren Sie gleich, Sie sind die fliegende Hitze! Man verbrennt sich manchmal die Finger daran, aber schließlich ist's doch gut, einen heißen Menschen zu haben, gar in jener nördlichen Stadt! Und lassen Sie mich's Ihnen heute sagen: Sie haben mir immer warm gemacht, oft auch auf unsanfte Art, und ich bin Ihnen von Herzen dankbar dafür, denn wer einmal auf dem Rost Ihrer unerbittlichen Freundschaft lag, der kommt, wenn er's aushält, gut durchgebraten davon. Sie pflegen jeden in eine Ecke zu drängen, da mag er nun zusehen, wie er standhält, und kann zeigen, was er wert ist! Das ist so famos an Ihnen, daß Sie unentschiedener Verhältnisse zu Menschen oder Dingen ganz unfähig sind, Sie drängen aufs Ganze, Sie kochen alles gar!

Ein Stürmer waren Sie nie, doch Sie sind der Dränger. Welches Glück für Reinhardt, daß er Sie fand! Sie müssen ihm oft recht unbequem sein, und er hätte wohl

gern zuweilen Ruhe vor Ihnen. Doch dies eben ist Ihre Sendung: zu verhüten, daß er ruht, zu verhüten, daß er sich bequemt. In Reinhardt steckt ja doch auch — vielerlei steckt in ihm, aber auch — ein Hamlet. Doch Sie hätten, ich wette, selbst den Hamlet so nervös gemacht, daß schließlich auch er davon aktiv geworden wäre! Gar aber das Theater braucht nun einmal eine Petarde.

Und jetzt, lieber Felix, sehen Sie! jetzt macht halt das Leben gelinde doch auch mit Ihnen Ernst! Das „Laßt uns Zypernwein trinken und schöne Mädchen küssen!“, wie Ihr Landsmann Lassale sagte, das, lieber Felix, hört jetzt schön langsam allmählich auf. Aber glauben Sie mir, der Ihnen ja den Weg hinab getrost vorangeht, es ist nicht so schlimm, als man denkt. Ich will Ihnen ein Geheimnis verraten: es ist zuweilen ganz schön, die begütigende Hand des Alters hat eine Kraft von so wunderbarer Milde. Man verliert manches, doch zeigt sich, daß daran nicht viel verloren ist. Viel geht von einem weg, da muß man sich schon mit sich selbst begnügen und, Felix, Sie werden sich wundern, was man da dann noch alles entdeckt! Man wird gar nicht viel anders, man wird nur erst recht, was man ist. Und das wünsch ich Ihnen sehr! Ich wünsch es auch dem Schriftsteller. Wodurch Ihre Romane wirken, das war doch auch immer die fliegende Hize darin, auch der Leser wird ja von Ihnen immer gleich in eine Ecke gedrängt, daß er fast Angst kriegt. Wenn jetzt aber das Alter Ihre glühenden Kohlen mit seiner Asche bestreut, kann's noch allerhand Überraschungen geben. Das schönste Buch, das ich von Ihnen kenne, „Unser Haus“, verheißt sie mir. Irgendwo scheint mir in Ihrem Wesen noch irgend etwas von einem Fontanezug

verborgen. Vielleicht bringt das Ihr Nachsommer noch
hervor. Schöneres könnt ich Ihnen gar nicht wünschen
zum heutigen Tag, an dem wir ja nicht sentimental werden
wollen, weil das wirklich Ihnen fast noch weniger steht als
Ihrem alten, herzlich grüßenden Hermann.

Oktober 1917.

Johannes Müller

Wenn man Johannes Müller nennt, nicht heute jeder Deutsche zustimmend. Es gehört zur Bildung, ihn zu kennen. Doch kann man da die seltsamsten Erfahrungen machen. Ich traf einen, der sich, als unser Gespräch auf Johannes Müller geriet, gleich höchst eifrig für ihn aussprach, aber verwundert tat, daß der „immer noch“ lebe.

Das befremdete mich, nach und nach aber kam heraus, daß er ihn verwechselte, nämlich mit einem mythischen Johannes Müller, zu dem in diesem arglosen Kopf der Schweizer Johannes v. Müller, der Historiograph aus Goethes Zeit, und der Berliner Anatom Johannes Müller, der Begründer der pelagischen Forschung, der Lehrer Virchows, Du Bois-Reymonds und Haedels und dann auch noch alles, was er gelegentlich über unsern Johannes Müller vernommen hatte, allmählich verschwommen waren; das ist der Ruhm!

Anderer, die schon mehr von ihm zu wissen glauben, halten ihn für eine Art Gesundbeter, namentlich verstörten Frauen heilsam, oder auch wieder für einen, der, wie das ja jetzt Mode wird, in Religionsgründung spekuliert. Manche preisen seine mystische Kraft und vergleichen ihn mit unseren altdeutschen Meistern, dem mächtigen Eckhart oder dem zärtlichen Seuse, und das Schloß Mainberg, auf dem er haust, wird bald als ein Seelenanatorium, bald

als ein Pietistenheim, bald als ein freireligiöses oder gar ein monistisches Kloster geschildert.

Johannes Müller weiß das selbst und lacht dazu. Ja, er lacht nicht bloß, er tanzt. Er tanzt nämlich sehr gern, und schon manchem, der in frommer Neugier auf das Schloß kam, fuhr der Schreck in alle Glieder, wenn er dort im Hof einen wohlgemuten, frohgelaunten Herrn in oberbayerischer Tracht mit nackten Knien leidenschaftlich tanzend fand, und dies sollte der verheißene Magier sein!

Aber auch wer ihn sprechen gehört, auf seinem Schloß mit ihm verkehrt, an sich selbst die lebendige Kraft seines reinen Wesens erfahren hat, wer sich ihm seitdem verbunden fühlt und ihn nun also wirklich zu kennen glaubt, gerät leicht in Verlegenheit, wenn er über ihn aussagen soll: er hat den stärksten Eindruck von ihm, er fühlt, daß er das Ereignis dieses Menschen niemals vergessen wird, doch kann er es sich nicht erklären, und was immer er davon auszusprechen versucht, es scheint ihm alles matt und schief und null. Ja je mehr er sich überlegt, was es denn sein mag, wodurch Johannes so groß und gut auf ihn gewirkt hat, desto mehr entschwindet es ihm wieder. Diese Verlegenheit kommt daher, daß wir alle noch immer gewohnt sind, das Wesen eines Menschen in seinen Lehren zu suchen, in dem, was er uns sagt, in dem, was man sich von ihm getrost schwarz auf weiß mit nach Hause nehmen kann, in seinen Grundsätzen, in seinen Lebensregeln. Johannes Müller aber weiß, daß die Wahrheit tiefer in uns sitzt, als der menschliche Verstand oder gar die menschliche Sprache reicht. Was wir von ihr erkennen oder gar aussprechen, wird eben dadurch schon wieder zum Irrtum. Wahrheit kann nur durch Tun erbracht, nur

vom Gefühl empfangen werden. Es ist immer dieselbe urewige Wahrheit, über allen Zeiten unwandelbar während, aber je nach dem Gefäß, in das sie sich ergießt, scheint sie jedesmal anders, und unser Fluch ist es, daß nun immer nur das Gefäß von den Meistern den Schülern gereicht und die Wahrheit dabei verschüttet wird. Man mag sich aber das Entsetzen denken, wenn Johannes Müller alle „Weltanschauung“, worauf der richtige Deutsche doch so sehr erpicht ist, als hinge sein Seelenheil daran, unnötig und unnütz findet, ja bei Gelegenheit dreist zu bekennen nicht ansteht, daß ihm jede Weltanschauung recht ist, und gar keine auch.

Er selbst hat ja wirklich keine. Er braucht auch keine. Er hat was Besseres dafür. Er hat eine innere Wünschelrute, gewissermaßen: ein ganz festes, stilles, zuverlässiges Gefühl des Guten, Rechten, Schönen. Ich habe einmal alles, was er für falsch hält — dieses ganze künstliche Leben aus dem bloßen Intellekt nach ein für allemal gültigen Formeln, nach einem ausgedachten Programm, nach einem vorgefaßten Prinzip, in das nun die flutende Fülle des unendlichen Lebens gestopft werden soll — dies alles habe ich an einer drastischen Gestalt darzustellen versucht, an jenem Doktor Friedrich Esch in meinem „Prinzip“: der ist der umgekehrte Johannes Müller, ein Johannes Müller, der auf dem Kopf steht, mit den Füßen in der Luft. Prompt ist er denn auch für ein Porträt Müllers erklärt worden; das sind die einzigen reinen Freuden des dramatischen Schriftstellers.

Seine Macht über Menschen beruht auf der unerschütterlichen Kraft seines Glaubens. Er glaubt an den Menschen. Er glaubt, daß jeder Mensch, was er auch sei,

Gottes fähig ist. Das ist eigentlich ganz unprotestantisch. Es ist fast Pelagianismus. Alles Übel sieht er nur in einer falschen Stellung des Menschen. Der Böse, dem es gelingt, innerlich umzukehren, zu sich selbst, und in seinen wahren Grund einzukehren, ist erlöst. Wie aber kehren wir bei uns ein, wie finden wir unsern wahren Grund? Nicht durch Selbstbetrachtung, nein, sondern indem wir uns hingeben. Nur an den anderen erleben wir erst, was wir selber sind. Nur indem wir uns tätig entsagen, erfüllen wir uns. Im Auge des Nächsten erblicken wir uns. Ent-sagung, im höchsten Sinne, im freudigsten Sinne, im Sinne der „Wanderjahre“ ist es, wodurch Johannes Müller so vielen Tausenden, Männern und Frauen, ein Nothelfer geworden ist.

Er drängt ihnen nichts auf, er läßt sie bloß sich selber finden, jeden Menschen eben das, was gerade diesem einen Menschen gemäß ist. Er nimmt jeden sozusagen als eine gegebene Größe hin, mit der er, wie sie nun einmal ist, operiert. Er lehrt die Menschen, sich nichts zu sich hinzuzuwünschen und nichts von sich hinweg-zuwünschen, sondern so, wie sie sind, mit sich auszukommen. Heute wünscht sich doch jeder immer nur, anders zu werden, als er ist; jeder will erst was aus sich „machen“. Müller aber hält sich an das Wort des Evangelisten, daß ein Mensch sich nichts nehmen kann, was ihm nicht vom Himmel gegeben ist. So glaubt er sich auch nicht, wie sonst Erzieher gern, berufen, irgend ein Geschöpf Gottes auszubessern. Jedes ist ihm recht, so wie es ist. Dazu verhilft er ihm. Tausenden hat er ihr Herz eröffnet. An ihm haben sie sich erst erkennen gelernt. Es ist gar keine Zauberei dabei.

So mißlich es immer ist, einen Menschen datieren zu wollen, man kann doch eine Linie ziehen, die von Leibniz über Herder und Goethe schnurstracks auf Johannes Müller geht. Dem noch immer verkannten Johann Heinrich Meyer, Goethes getreuestem Freunde, den uns erst Chamberlain in seiner ganzen stillen Größe gezeigt hat, weihen die Kenien den Vers:

„Reiner Bach, du entstellst nicht den Kiesel, du bringst ihn dem Auge Näher: so seh ich die Welt, Meyer, wenn du sie beschreibst.“

Ich wüßte nichts Schöneres von irgendeinem Menschen zu sagen, und ich weiß keinen heute, auf den es so zutrifft, wie auf Johannes Müller. Reiner Bach! Tausende hat er klar gespiegelt, dadurch sind sie zum Leben genesen, ihm verdanken sie sich. Aber noch eine andere Stelle Goethes bringt ihn mir auch immer vors Auge des Geistes. Es heißt in den Wanderjahren: „Das Verhältnis sämtlicher vorübergehender Personen zu Makarien war vertraulich und ehrfurchtsvoll, alle fühlten die Gegenwart eines höheren Wesens, und doch blieb in solcher Gegenwart einem jeden die Freiheit, ganz in seiner eigenen Natur zu erscheinen. Jeder zeigte sich, wie er ist, mehr als je vor Eltern und Freunden mit einer gewissen Zuversicht; denn er war gelockt und veranlaßt, nur das Gute, das Beste, was an ihm war, an den Tag zu geben, daher beinah eine allgemeine Zufriedenheit entstand.“

April 1914.

Scheler

Max Scheler ist, noch vor dem Krieg, durch Aufsätze in Fachzeitschriften und einer Tageszeitung bekannt geworden, rascher als es sonst neuen Namen bei uns zu gelingen pflegt. Wer zufällig an einen dieser Aufsätze geriet, erkundigte sich des näheren nach dem Verfasser und wünschte mehr von ihm zu lesen. Der Deutsche hat ja die Gewohnheit, hat die Neigung, alles immer gleich in ein Fach unterzubringen. Das ging nun mit Scheler nicht, er ließ sich nicht klassifizieren, der Leser wußte nicht wohin mit ihm, es stimmte nichts, man kannte sich nicht recht aus, und vor allem: worüber er sprach, und der Ton, in dem er darüber sprach, das stimmte schon gar nicht. Er sprach von Tugenden, vom Geiste, von der innern Welt, das war ungewöhnlich, gar im Feuilleton einer Tageszeitung, aber man ließ es sich zur Abwechslung gern einmal gefallen, es hatte sogar eine gewisse Pikanterie und schmeichelte dem deutschen Ehrgeiz, auch in geistigen Dingen wohl assortiert zu sein, und stets alles, was da gut und teuer ist, auf Lager zu haben. Der Deutsche hielt damals darauf, sich alles leisten zu können, warum nicht auch einmal einen großen Moralisten? Man soll sehen, daß wir auch einen Bauvenaugues, unseren La Rochefoucauld haben! Machen wir! Und wenn seine Moral einen leisen katholischen Beigeschmack hatte, so war dies schon um der Seltenheit willen nur noch ein Reiz mehr.

Wir haben kein Vorurteil! Jeder Reiz war willkommen, und alles war ja damals nur Reiz, alles nur Parfüm. Bloß daß dieser Moralist doch eigentlich den Erwartungen nicht ganz entsprach! Er hatte nicht Parfüm genug, das war es! Er wogte nicht, es fehlte das Geheimnis, er dunkelte nicht. Maeterlinck etwa, der auch zuweilen von heiligen Dingen spricht, und auch an unheiligen Orten, der hat doch aber dabei den Ton, der den Leser warnt; man weiß gleich: hier geht's ins Mystische, hier wird geschwärmt, aha! Dieser Herr Dr. Scheler aber war ganz unschwärmerisch, ganz unsehnsüchtig, ganz unromantisch, war offenbar durchaus ein Mann der Gegenwart, Mann der Wissenschaft, Mann des hellen Tages und trug seine Sache gelassen in der Mundart unserer modernen Bildung vor. Aber modern und ein Moralist? Und gar noch mit einem Stich ins Katholische? Geht denn das? Irgendetwas stimmte da jedenfalls nicht, und so war man neugierig, wie sich der offenbar noch sehr junge Schriftsteller „entwickeln“ und nach welcher Seite hin er sich entscheiden würde: für die Wissenschaft oder zum Glauben. Man war neugierig auf ihn, und etwas mißtrauisch gegen ihn; der Deutsche will vor allem wissen, woran er mit einem Autor ist: unklare Verhältnisse mag er nicht. Auch in der katholischen Welt hielt man sich eher zurück, um lieber nicht enttäuscht zu werden. Auch hier war es seine Mundart, die befremdete. Denn in jeder geistigen Atmosphäre bildet sich mit der Zeit ein eigenes Idiom, das von denselben Worten der allgemeinen Sprache doch einen besonderen Hausgebrauch macht; daran erkennt man, wer zum Hause gehört, und so kommt es, daß man zuletzt eigentlich weniger darauf achtet, was einer sagt, als wie er es sagt.

In ihrem Idiom lassen sich die Leute unglaublich viel gefallen, in einem fremden nicht einmal die eigene Meinung, aber dafür hat dieses wieder das voraus, daß man aufhorcht, während man jenem bloß zuhört, ohne recht auf den Sinn zu merken, so daß sich kaum sagen läßt, in welchem man sich noch weniger verständigt.

Aber dann erschien, vom November 1914 datiert und den „Freunden im Felde“ gewidmet, sein Buch „Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg“. Damals wollte, wer nicht ins Feld durfte, wenigstens wenn schon nicht in Waffen, doch mit Worten dabei sein. Es ist heute nicht mehr viel übrig davon. Chamberlain, Plenge, Troeltsch, Willamowitz, Meinede, Wolfgang Heine, Sombart, Foerster, Alfred Weber, Liszt, Johannes Müller — wer noch? Aber das Kriegsbuch Schelers wird den Krieg überdauern, so sehr manches darin schon heute vielleicht ihn selber befremden mag. Wir redeten alle damals irre vor Trunkenheit, die Zukunft der Welt schien unser. Auch er war verzückt, doch darf er von sich sagen, daß ihm das heilige Rasen kein Wort entriß, dessen er sich zu schämen, das er jemals zu bereuen hätte. Nicht viele werden nach dem Kriege so ruhigen Gewissens ihr Kriegsbuch wieder lesen können; denn aus seinem sprach mitten in den Haß hinein die leuchtende Stimme der Liebe. Der Krieg war ihm nicht das Werk von bösen Ränken, noch eines tückischen Zufalls, sondern ein Gericht über diese ganze Zeit, dessen Urteil den Völkern verkündigen würde, was sie wert sind, welcher Sinn jedem unter ihnen von Gott zugewiesen ist und wohin sich jedes in der Zukunft zum gemeinsamen Werke zu stellen haben wird. Er klagt den Krieg nicht an; denn an allen Greueln dieses Krieges

ist ihm der Krieg nicht schuld, nicht der Krieg hat sie gebracht, sie waren schon vor dem Kriege da, nur hat sie der Krieg erst enthüllt, erst der Krieg hat uns das graufige Gesicht jenes Friedens gezeigt, und so lobt er den Krieg, um dieser furchtbaren Klarheit über uns willen lobt er ihn, die uns jetzt zur Entscheidung zwingt; denn der Krieg läßt uns ja keine Wahl als die zwischen Neugeburt oder Tod. Wir waren von unserem Wesen abgefallen, vom Sinne des Lebens, ja von allem Leben selbst, seit wir den Geist der Wahrheit an den Geist des Geschäftes verrieten. Haben wir die Kraft nicht mehr, aus dem sinnlosen Betrieb wieder zu den ewigen Werten zurückzufinden, dann ist unser Recht auf ein geschichtliches Dasein verwirkt, dann haben wir vertan, dann ist aber auch nicht schad um uns. Und Scheler hat den Mut, es auszusprechen: „Wenn Kapitalismus Kern und Wesen Europas ausmacht, soll Europa auch die Führung in der Geschichte der Menschheit, die es seit der Antike innehatte, verlieren, und es sollen sich bewahrheiten die Ideale der größten und tiefsten Geister Rußlands!“ Aber noch verzweifelt er nicht an Europa, noch glaubt er, daß sich Geist und Gewissen Europas wieder ermannen werden, und wenn ihn zuweilen ein entsetzliches Gesicht bedrängt, die Vision einer nach dem Sturze der europäischen Völker nur noch zwischen Mongolen, Russen und Amerika aufgeteilten Welt, so läßt ihm sein Vertrauen zu den ererbten, sittlichen Kräften unseres Volkes dann doch wieder ein anderes Bild tröstend erscheinen, das Bild einer vom kapitalistischen Geiste befreiten, allen Relativismen entrissenen, zur Würde, zum Glauben, zur Wahrheit heimgekehrten deutschen Welt, eines Europa, das die geistige Führung

der Welt dauernd behält und „die edlen denkwürdigen Traditionen der alten Mittelmeerkultur weiterführend, eine neue und größere Kultur des germanischen und romanischen Geistes schafft: militärisch gegründet auf ein machtvolleres Deutschösterreich und auf die sinnvolle und so notwendige Ergänzung des germanischen und romanischen Wesens und Geistes“. Der Deutsche las aus diesem Buche eine Zuversicht für sich heraus: indem er seine Sache führte, die Sache der europäischen Gesinnung, der Menschheit, ja der geistigen Welt zu führen, dieser Glaube schien ihm hier bestätigt, und er bemerkte gar nicht, daß hier aber vielleicht doch ein anderes Deutschland gemeint war als das undeutsche der letzten Zeit. Jeder liest aus einem Buche heraus, was er hineinliest; er er bemerkte nicht, wie schroff es jenem undeutschen Deutschland widersprach, dem Deutschland des Aberglaubens an die Macht, dem für recht gilt, was es durchzusetzen und zu behaupten vermag. Hier sprach nach langem Schweigen ein anderes Deutschland wieder, jenes, für das es „ganz einfache, evidente Gesetze gibt, die das Herz so klar sieht wie der Verstand einfachste mathematische Beziehungen“. Die unsichtbare Welt war hier überall in Kraft. Dieses Buch sprach, als wären Wahrheit, Recht, das Gute, überhaupt die Werte vorhanden, auch wenn man sie nicht anerkennt, auch un verabredet, auch ohne den Menschen. Der Deutsche war so gewohnt, mit diesen Worten nur noch einen relativen Sinn zu verbinden, daß er gar nicht bemerkte, wie sie hier auf einmal wieder in ihrer verflungenen echten Bedeutung gebraucht wurden, er las darüber hinweg. Es war auch gar nicht nötig, daß er das gleich bemerkte. Zunächst ist er am Leibe bedroht

und muß sich erwehren. Was ihm dazu Mut, dazu Kraft gibt, rafft er gierig auf, er würde sich, wenn's hilft, auch dem Teufel verschreiben, so verschreibt er sich, wenn's sein muß, selbst Gott für den Sieg. Ist es aber erst soweit, ist gesiegt, ist er am Leibe bewahrt, dann wird's Not sein, den Geist zu retten. Dann gilt's erst einen schwereren Sieg noch, dann geht der entscheidende Kampf erst an: zwischen dem Geiste der Wahrheit und dem des Geschäfts. Und dann wird's nötig sein, daß der Deutsche begreifen lernt, wo die Wahrheit ist. Dann, im Frieden, wird dieser Krieg erst entschieden. Erst der Friede gibt ja diesem Kriege seinen vollen Sinn. Zu welchem Frieden wir diesen Krieg gebrauchen werden, davon hängt es ab, ob der Enkel dereinst dieses Kriegs freudig oder fluchend gedenken wird. Und so kommt Schelers zweites Kriegsbuch jetzt zur rechten Stunde, das die Pflichten verkündigt, die der Krieg dem deutschen Volke stellt, und den Weg zur deutschen Zukunft weist.

Das neue Buch heißt: „Krieg und Aufbau.“ Es sucht den Sinn des Kriegs. Politische Macht? Wirtschaftlicher Gewinn? Nein. Wie groß sie wären, sie wären noch immer zu klein, an den Opfern gemessen. Diese wiegt nur unsere Läuterung auf. Einen Sinn hat dieser Krieg nur, wenn er ein „Ultimatum Gottes an Europa“ war. Erkennen wir, was dieser Krieg nicht verschuldet, sondern nur enthüllt hat, erkennen wir den sittlichen Sturz Europas, erkennen wir unsere eigene Mitschuld, kommt eine Zeit gewaltiger Reue und Buße mit der Entschliesung zur Umkehr über uns und hat das zum Feinde Europas erklärte Deutschland die Kraft, der „Quellpunkt der europäischen Wiedergeburt zu sein“, dann hätte der

Krieg einen Sinn, dann war er die Opfer wert. Sie sind furchtbar. Denn in diesem Kriege fiel die Menschheit Europas, der gemeinsame Geist Europas, die stolze Vernunftautonomie Europas. Es wurde kund, daß wir schon die ganze Zeit vorher im Leeren lebten, im bloßen Schein, im Wahn. Aller geistige und sittliche Halt, dem wir vertrauten, war plötzlich, als wir ihn brauchten, nicht mehr da. Es wurde kund, daß er nie dagewesen war. Alles zerrann, es zeigte sich, wir hatten im bloßen Dunst gelebt, der zerging. Wir traten zum erstenmal fest auf, und gleich war alles, worauf wir standen, worauf wir zu stehen meinten, unter unseren Füßen weg. Europa war weg, die Vernunft, mit der wir prahlten, war weg, die Menschlichkeit, auf die wir schworen, war weg, alles, worauf die Völker Europas seit vierhundert Jahren ihr Leben gebaut hatten, war weg, Wissenschaft und Kunst, Vernunft und Freiheit, Recht und Sitte war weg, nichts hielt stand. Bewiesen ist durch den Krieg, daß wir die ganze Zeit her schon in lauter Lügen gelebt, bewiesen ist — und nun will ich Scheler selber sprechen lassen —, „bewiesen gleichsam durch ein Experiment der Geschichte selbst: Verschmäh't menschliche Vernunft ihre Einsenkung in eine durch einen gemeinsamen Glauben getragene Gesamtstellungsnahme des Menschen zum Ursprung der Dinge, und durch ihn hindurch erst zur Welt und Gemeinschaft, so vermag sie trotz aller noch so großen Leistung zur Ordnung und zur Beherrschung des Wirklichen nicht wahrhaft selbständig zu sein und das Leben zu leiten. Sie hat nicht die Wahl zwischen absoluter Selbständigkeit und Anselbständigkeit. Sie hat nur die Wahl zwischen einer freien, aus der eigenen Erkenntnis ihrer relativen Ab-

hängigkeit und ihrer Grenzen hervorgehenden Unterordnung unter den Sinn, den eine religiöse Gesamtoffenbarung dem Leben und damit auch ihr selbst gibt, und einer langsam fortschreitenden, zwangsmäßigen Verflavung an ein Triebleben, das ihr Licht immer stärker verdunkelt und verdumpft. Sie muß zwischen diesen beiden Arten eines freien bewußten und eines sklavischen, halb- und unbewußten Dienstes wählen! Zwischen bewußtreligiösen „Voraussetzungen“ und unbewußtnationalen „Voraussetzungen“! . . . Die letzte große Epoche, in der der Schein gegeben war, als könnten Vernunft und Wissenschaft wahrhaftig aus sich allein heraus und ohne religiöse Gesamtinspiration die beste Leitung und Führung menschlicher Angelegenheiten faktisch in die Hand nehmen, war das Zeitalter der Aufklärung, das philosophisch in Deutschland mit dem Werke Kants, in Frankreich mit dem Werke Auguste Comtes, in England mit jenem Herbert Spencers seine letzte Formulierungen fand. Heute, das heißt am katastrophentartigen Abschluß einer Periode, die Schritt für Schritt auch den Geist der Philosophie und der Wissenschaft nationalisierte, fällt es uns wie Schuppen von den Augen, daß jener Schein einer Selbstständigkeit auch in jenem Zeitalter nicht den freien Kräften der Vernunft verdankt war, sondern nur der heimlich die Begriffe nährenden Tradition, die aus einem universal gerichteten, religiösen Kulturzeitalter, dem Mittelalter, noch Menschen zugegangen war und sie befeelte, die diese Tradition offen und bewußt bekämpften. Das Kapital dieser geisterverknüpfenden, der Vernunft den Schein einer absoluten Selbstständigkeit erteilenden, heimlich treibenden Tradition ist im Laufe der 19. Jahr-

hundertß langsam verzehrt worden. Die alle europäische Geistesgemeinschaft begründenden christlichen Gesamtinspirationen der nationalen Geister verwelkten langsam, oder sie setzten sich neben die eigentliche Kulturarbeit als eine besondere Insel in Geist und Gemüt der Gläubigen ab — als ein paar feierliche Gedanken für den Sonntag. Denken wir uns das, was wir mit dem Namen „Vernunft“ nennen, als eine absolut selbständige und vom Hause aus zur Stiftung von Gemeinschaft und Menschenverständnis höchst mächtige Kraft, so müßte die Folge dieses Prozesses der Traditionsvererbung eine immer tiefergehende Befreundung der Nationen gewesen sein, ja eine immer innigere Scharung ums gemeinsame Banner höchster Kulturideen. Aber — das Gegenteil trat de facto ein: eine Zersplitterung sondergleichen, endend mit einer Ausdehnung der Sprachverwirrung des Turmbaus zu Babel in das Weltformat des Weltkrieges auch der Geister. So ist der Endpunkt des Prozesses, der das menschliche Denken und Anschauen der Welt aus der Struktur einer primärgläubigen und liebesgemeinschaftlichen, solidarischen Form seiner Bewegung und seines Fortschrittes herauszog und es in jene einer primärfritischen und nur gesellschaftlichen langsam überführte, derselbe Zustand der Anarchie geworden, den uns das Wirtschaftsleben vor seiner neueren staatssozialistischen und nach neuer Genossenschaftsbildung strebenden Periode in den verschiedenen Staaten Europas aufwies, derselbe anarchistische Zustand auch, in dem sich die Weltpolitik der europäischen Staaten kurz vor dem Kriege befand“.

In diesen paar Sätzen scheint mir die weltgeschichtliche Bedeutung von 1914 tiefer durchschaut, reiner erkannt und

entschiedener erfaßt als in der ganzen übrigen Kriegsliteratur. Die anderen alle, wie hypnotisiert von dem Gegensatz: 1789 und 1914, glauben alles erreicht, wenn nur das Individuum wieder gebunden wird, und vergessen dabei, daß mit dieser Bindung des Individuums an den Staat, an die Nation, an welchen irdischen Verband immer (wäre sie selbst wirklich so neu, wäre sie wirklich die Tat erst von 1914 und wäre sie wirklich eine deutsche Tat, worüber man meinen Aufsatz über „die Ideen von 1914“ in „Schwarzgelb“ nachlesen mag) die Frage ja nicht gelöst, sondern nur übertragen, nur sozusagen anders adressiert wird, nämlich statt an das Individuum wie bisher, jetzt an den Staat, die Nation, irgendeinen Verband, also doch auch wieder nur an ein Individuum, freilich an ein Individuum von vielleicht höherer Art, von sicherlich größerer Kraft, das aber doch, auch wieder isoliert, auch wieder auf sich selber angewiesen, auch wieder menschlich bedingt, begrenzt, beschränkt, auch wieder im Leeren hängt und auch wieder, wenn es sinkt, wenn es stürzt, nur nach dem eigenen Sopfe greift um Halt. Der Staat, die Nation oder welcher menschliche Verband immer, so stark, so weit, so groß er sei, wodurch ordnen, wodurch leiten, wodurch sichern sie sich denn als auch wieder bloß durch dieselbe menschliche Vernunft allein? Wenn uns der Krieg nun bewiesen hat, daß die menschliche Vernunft nicht ausreicht, dem Menschen ein Leben zu sichern, das ihrer eigenen Ansprüche, das des Menschen würdig wäre, wenn uns der Krieg bewiesen hat, daß die menschliche Vernunft unfähig ist, auch nur ihren eigenen Forderungen zu genügen, wenn uns der Krieg bewiesen hat, daß die menschliche Vernunft, um auch nur

sich selber zu verwirklichen, Hilfe braucht, was soll uns dann dazu der Staat, was soll uns die Nation, was soll uns irgendein irdischer Verband, und wär's der höchsten, der weitesten, der tiefsten Art, der sich doch auch immer wieder nur derselben menschlichen Vernunft bedienen muß, die jetzt so furchtbar versagt hat, der also doch auch selbst erst wieder eben die Hilfe braucht, um die wir ihn anrufen? Damit drehen wir uns irre nur immer wieder ewig in demselben leeren Kreise, das „Abenteuer der Vernunft“, das uns überall mißglückt, mit dem Mute der Verzweiflung immer wieder wagend. Es gibt aber einen höheren Mut. Das ist der Mut der Demut. Demut ist schließlich nichts als Einsicht. Wer sich erkennt, hat sie. Er fängt an, sie zu haben, wenn sein Herz zum erstenmal aufschreit im Gefühl der Ohnmacht. Er naht ihr, wenn sein Herz zum zweitenmal aufschreit um Hilfe. Er hat sie, wenn sein Herz zum drittenmal aufschreit im Gefühl der Gnade. Wer an sich erfahren hat, daß er mit all seiner menschlichen Kraft allein nichts vermag ohne die Gnade, wer an sich erfahren hat, daß er beten muß um die Gnade, wer an sich erfahren hat, daß er alles, was seiner Kraft zukommt, vermag durch die Gnade, der wird seiner Sinne, wird der menschlichen Vernunft erst mächtig, nur der weiß die menschliche Vernunft und die menschliche Freiheit erst recht zu gebrauchen. Beide stellt erst der Glaube wieder her. Wie tief muß die Menschheit gesunken gewesen sein, die selbst an Vernunft und Freiheit, an des Menschen höchster Würde, höchster Kraft, verzweifeln wollte! Wer sich sein Auge ausreißt und wirft es weg und höhnt dann: „Da liegt's und sieht nichts; ihr seht doch, daß es nicht sieht, es log uns bloß vor, sehen zu können!“,

hat der damit das Auge widerlegt? Aber so haben wir's mit der Vernunft gemacht, und mit der Freiheit, unseren besten Werkzeugen, aber Werkzeugen Gottes. Wir schalteten sie von Gott aus und wundern uns, daß sie nicht mehr wirken. Schalten wir sie wieder in Gott ein, und wir werden ihrer Herrlichkeit erstaunen! Vernunft setzt zum richtigen Gebrauch den Glauben voraus. Vernunft braucht den Glauben, um überhaupt erst funktionieren zu können. Der Glaube ist nicht bloß ein Bedürfnis des Gemüths und des Gewissens, er ist vor allem auch ein intellektuelles Bedürfnis. Nicht bloß wer sich sicher fühlen will, nicht bloß wer recht handeln will, sondern auch wer gültig denken will, braucht den Glauben; und nicht etwa bloß einen Glauben an Gott, sondern den Glauben von Gott; nicht einen Glauben, den er sich aus sich selbst holt und mit dem er ja dann wieder doch nur in sich selbst bleibt; nicht den Glauben an seinen eigenen, von ihm erwünschten, von seiner Not geforderten Gott, sondern einen Glauben, den er sich von Gott holt und an dem er sich die Verbindung mit Gott, die Sicherung in Gott, die Gnade Gottes und so die Zuversicht zur freien That aus der eigenen, in Gott einverleibten Vernunft holt, den Glauben der Kirche. Die Vernunft riß sich von der Kirche los in der Anmaßung, aus sich allein das Leben erkennen, bestimmen, ordnen, beherrschen, leiten und gestalten zu können. Sie hatte noch kaum begonnen, es zu versuchen, als ihr schon angst, als sie schon selber an sich irre wurde. Diese Besinnung der Vernunft auf sich selbst, auf ihre Grenzen, auf das Maß ihrer eigenen, von Gott verlassenen Kraft fängt mit Kant an. Kant erkannte, daß die Vernunft aus eigener Kraft gerade das nicht kann, was zu wollen sie doch immer

wieder von sich selbst genötigt wird. Er gebot ihr Halt gerade dort, wo sie sich doch eben erst lohnen würde. Er verbot ihr zu fliegen, aber schon seine Schüler überflogen sie wieder und verflogen sich um die Wette. Der gottverlassenen Vernunft blieb zuletzt nichts übrig als Entsagung. Sie wußte schließlich nur noch, daß sie nichts wissen kann. Sie suchte die Wahrheit so lange, bis sie fand, daß es keine gibt, entweder überhaupt keine oder doch jedenfalls keine, die der Mensch erreichen könnte. Seitdem lebten wir ohne Wahrheit, glaubten zu wissen, daß es keine Wahrheit gibt, und lebten aber fort, als ob es dennoch eine geben müßte. Um nämlich zu leben, mußten wir gegen unsere Vernunft leben. So gaben wir dann lieber die Vernunft ganz auf. Der Kopf wurde dem Menschen amputiert. Der Mensch bestand bald nur noch aus Trieben. Er wurde zum Tier und rühmte sich noch. Das Ende war — 1914.

Goethe hat in einem Gespräch über den Kammerbühl mit Verwunderung bemerkt, wie wenig seine besten Argumente die Wahrheit seiner Erklärungsart ihrem Gegner bewiesen, und wie wenig ebenso wieder ihm selbst die Beweise des Gegners. Keiner konnte des andern Meinung widerlegen, jeder blieb bei seiner; jeder mußte die Gründe des andern anerkennen, doch sie machten ihn nicht schlüssig. Es scheint, daß Gründe nicht genügen, sondern, damit wir aus ihnen schließen, noch etwas hinzukommen muß: unser eigener Entschluß. Dies machte Goethe nachdenklich, und er „glaubte freilich einzusehen, daß es mehr Impuls als Nötigung sei, die uns bestimmt, auf eine oder die andere Seite hinzutreten“. (Naturwissenschaftliche Schriften, 10. Band, S. 172.) Das ließ,

erzählt er, in ihm „eine milde, gewissermaßen versatile Stimmung entstehen, welche das angenehme Gefühl gibt, uns zwischen zwei entgegengesetzten Meinungen hin und her zu wiegen und vielleicht bei keiner zu verharren“; und er meint, daß wir dadurch sozusagen „unsere Persönlichkeit verdoppeln“. Nachdem aber die Menschheit nun hundert Jahre, ja, genau gerechnet, vierhundert, zu keiner Wahrheit mehr „genötigt“, in dieser milden, gewissermaßen versatilen Stimmung zugebracht hat, sich immer zwischen den Wahrheiten wiegend und bei keiner verharrend, muß sie sich am Ende doch einmal fragen, ob dadurch wirklich die Persönlichkeit, wie es unserer frohlockenden Annahme schien, verdoppelt, verdreifacht, vertausendfacht oder nicht vielleicht zunichte wird. Goethe hat recht: um zu schließen, müssen wir uns erst entschließen; Gründe vermögen nicht, uns zu dieser Entschließung zu bestimmen, es gehört erst noch ein „Impuls“ dazu. Nur ist die Frage, woher wir uns diesen Impuls holen. Überlassen wir ihn, wie Goethe hier geneigt scheint, unserer eigenen Willkür, so müssen wir aller Wahrheit überhaupt entsagen. Er hat es sich nicht immer so leicht gemacht. An einer andern Stelle (Naturwissenschaftliche Schriften, Band XI, S. 128) sagt er: „Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Betätigung eines originellen Wahrheitsgeföhles, das, im stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelte Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.“ Durch diese Be-

trachtung erhält jenes Gespräch über den Kammerbühl erst die notwendige Korrektur: Hier wie dort geschieht „Erfinden, Entdecken im höheren Sinne“, geschieht „Erkenntnis“ nicht durch Gründe, nicht aus der Vernunft, sondern ihr muß sich erst noch eine Kraft gesellen, die zu der Erkenntnis „führt“. Aber diese „führende“ Kraft wird hier nicht mehr als „Impuls“ mit einem Namen abgetan, der den Menschen zum bloßen Passivum macht, hier ist sie mehr, ist „bedeutende Ausbildung, Betätigung“. Und was übt sich in ihr aus, was betätigt sich? Ein Gefühl; und kein zufälliges, kein anfliegendes, sondern „im stillen längst ausgebildet“; er nennt es das „Wahrheitsgefühl“, womit schon gesagt ist, daß wir selbst zwar mitwirken, aber nicht wir allein: als Gefühl ist es unser, aber was wir erfühlen, wird eben dadurch erst unser; unser Gefühl „führt“ uns erst hin, es bringt uns die Wahrheit erst, sie muß schon da sein, vor uns, außer uns, über uns, nicht erst durch uns, auch ohne uns. Und so zaudert er denn auch nicht, geradezu von einer „Offenbarung“ zu sprechen, was doch etwas voraussetzt, das sich offenbart. Wie weit sind wir hier von dem stolzen Menschen Kants, der sich „gesetzgebend“ verhält! Der Goethische hat die Demut: er weiß, daß er die Wahrheit weder selber geben noch auch nur aus sich selber finden, sondern nur durch „Offenbarung“ empfangen, ihre Frucht austragen und in seiner Tat gestalten kann. Eine „Synthese von Welt und Geist“, sagt Goethe, der deshalb auch das *Veni Creator Spiritus* so tief verstanden hat, den „herrlichen Kirchengesang“, der ihm „ganz eigentlich ein Appell ans Genie“ ist (wie er denn auch in seinem eigenen Leben immer überall den Genius am Werk, ja man möchte fast sagen:

im Spiel sah; dem Genius schiebt er alles zu, der Genius hat ihm das leidige Farbenwesen aufgehaßt, der Genius hat alles Verdienst, der Genius ist an allem schuld, bald dankt er ihm, bald hadert er mit ihm, aber stets ergibt er sich ihm, läßt sich von ihm gebrauchen und gebraucht ihn selbst; Genius nennt er den Heiligen Geist, aber auch Genius wieder, was wir unsern Schutzengel nennen).

Goethe hat noch an eine wirklich, wahrhaft, wesentlich vorhandene geistige Welt geglaubt, an eine geistige Welt außer uns und über uns, auch ohne uns, aber uns erreichbar („berührlich“ nennt er Gott einmal, wenn auch „unergreiflich“), auch in uns und auf uns einwirkend, ja uns auswirkend und bestimmend, wofür wir ihr nur zustimmen, indem wir sie „anerkennen“, Zeugnis von ihr und für sie geben, ihr dienen durch unsere Liebe, durch unsere Tat und uns „umarten“ lassen von ihr: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen! Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. Und hat an ihm die Liebe gar von oben teilgenommen, begegnet ihm die sel’ge Schar mit herzlichem Willkommen.“

Diesen Glauben, ein edles Glied der Geisterwelt zu sein, gab der moderne „Mann der Wissenschaft“ auf. Die Wissenschaft wurde voraussetzungslos. Den „Impuls“, den die Vernunft, um wirken zu können, nun einmal nicht entbehren kann, holte sie sich nicht mehr von Gott. Woher also sonst? Aus den Trieben. Es blieb ihr nichts anderes übrig. Der voraussetzungslose Mensch war bodenlos geworden. Der Rest ist — 1914.

Wenn wir jetzt wieder aufbauen sollen, muß es von Grund aus geschehen. Es wäre vermessen, gleich Europa wieder aufzubauen. Wir müssen ganz still von unten an-

fangen. Der Mensch muß erst wieder aufgebaut, der natürliche Mensch muß hergestellt, der Mensch muß sich erst wieder bewußt werden, ein Glied der Geisterwelt zu sein. Freiheit, Persönlichkeit, Würde, Sittlichkeit, Wissenschaft und Kunst sind weg, seit Glaube, Hoffnung und Liebe weg sind. Nur Glaube, Hoffnung und Liebe bringen sie wieder. Wir haben keine andere Wahl: Weltuntergang oder — omnia instaurare in Christo.

Es wird nun darauf ankommen, ob der Deutsche, der gute brave Durchschnittsdeutsche, die furchtbare Größe des Augenblicks begreifen lernt. Er ist des besten Willens, bildet sich aber ja noch immer ein, der moderne Mensch könne nicht mehr glauben, der Glaube sei wissenschaftlich widerlegt. Daß diese Wissenschaft des Unglaubens inzwischen selbst längst schon wieder wissenschaftlich widerlegt worden ist, ahnt er nicht. Von der stillen Vorarbeit der großen deutschen Denker unserer Zeit, Lothes, Franz Brentanos, Diltheys, Eudens, Husserls, weiß er nichts. Im Ohr der Durchschnittsmenschen tönt immer das eben erst aufstauende Posthorn des gerade schon wieder überwundenen letzten Irrtums nach. Durch sein betäubendes Gewirr wird noch am ehesten eine ganz ruhige, klare Stimme dringen, die sich nicht von vornherein der Schwärmerei, Romantik, Mystik verdächtig macht, wovor der Durchschnittsdeutsche nun einmal eine heillose Angst hat. Gerade weil Scheler die Sache der Bekehrung zum Geiste ganz unschwärmerisch, ganz unromantisch führt, und im gewohnten Jargon der „modernen Bildung“, ist er der Mann, den wir jetzt brauchen. Die Leute haben sich angewöhnt, auf jeden zu horchen, auf keinen mehr zu hören. Im wirbelnden Braus der Stimmen haben sie

schon ganz verlernt, den Sinn der Reden aufzunehmen. Es ist nur noch ein allgemeines Geschrei. Scheler schreit nicht, er gestikuliert auch nicht; gerade dadurch fällt er auf, und man fragt unwillkürlich, wer das sein mag, der seiner Wirkung so sicher zu sein scheint, daß er es nicht für nötig hält, Lärm zu schlagen. Es ist ein bewährter Kunstgriff kluger Redner, mit ganz leiser Stimme zu beginnen und so die Versammlung zu zwingen, daß sie still wird und aufmerkt; der Redner muß nur dann freilich auch die Kraft haben, sie zu bannen. Das kann Scheler meisterlich. Er läßt den Hörer nicht mehr los, der gar nicht merkt, wohin er ihn führt und sich plötzlich an einem Ziele sieht, auf das er gar nicht gezielt. Die Kunst Schelers, von ganz unverdächtigen Sätzen aus, auf die sich der Leser arglos einläßt, ihn unmerklich zu Folgerungen zu zwingen und in Folgerungen zu fangen, denen er sich, bei der leisesten Warnung, mit aller Macht widersetzt hätte, ist unvergleichlich. Er ist ein geborener Erzieher; ich wüßte keinen, der unsere aufgeschreckte Zeit mit so gelinde starker Hand zur Wahrheit leiten kann. Hatten ihn schon seine Aufsätze (die jetzt auch in zwei Bänden gesammelt vorliegen, in eben dem „Verlag der weißen Bücher“ zu Leipzig, wo auch seine beiden Kriegsbücher erschienen sind*) noch vor dem Kriege bekannt gemacht, hat ihm sein erstes Kriegsbuch das Vertrauen der Gebildeten gewonnen und wird das zweite sicherlich dieses Vertrauen noch festigen, so kann er hoffen, daß jetzt die Zeit auch für ein Hauptwerk kommt, „Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik“ („neuer Versuch der

*) 1919 in neuer Auflage „Vom Umsturz der Werte“, Der Neue-Geist-Verlag, Leipzig.

Grundlegung eines ethischen Personalismus", Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Band I u. II, herausgegeben von E. Husserl, Freiburg i. B. Auch als Sonderabdruck erschien im Verlag von Max Niemeyer in Halle a. d. S. 1916). Man soll ja nicht prophezeien, und Büchern schon gar nicht, aber dieses Werk hat wirklich alles, um recht das Grundbuch der neuen deutschen Jugend zu werden, von der wir unsere Zukunft erwarten.

Nietzsche schrieb an Overbeck (der Briefwechsel ist eben im Inselverlag erschienen): „Nicht nur, daß seine (nämlich Spinozas) Gesamttenenz gleich der meinen ist — die Erkenntnis zum mächtigsten Affekt zu machen —, in fünf Hauptpunkten seiner Lehre finde ich mich wieder; dieser abnormste und einsamste Denker ist mir gerade in diesen Dingen am nächsten: er leugnet „die Willensfreiheit — die Zwecke — die sittliche Weltordnung — das Unegoistische — das Böse“. Dieser Satz enthält ein ganzes Programm. Es endet 1914. Wagt unsere Jugend, Europa wieder anzufangen, so kann sie das nur, indem sie jenes Programm umkehrt und in Gedanken, Worten und Werken wieder anerkennt: die Willensfreiheit — die Zwecke — die sittliche Weltordnung — die Liebe — das Gute. Sie hätte dazu keinen besseren Führer als Scheler.

1917.

Verkade

Die Unruhe zu Gott, das ist der Titel eines Buches, worin die Geschichte einer Konversion erzählt wird.*)

Einer höchst merkwürdigen Konversion, nicht bloß weil ihr eigentlich alle Gründe fehlen, aus denen man sich sonst Konversionen erklärt, mit denen man sich gemeinhin über Konversionen zu beruhigen pflegt, nein, merkwürdig auch durch ihren stillen, ganz undramatischen, herzensfröhlichen Verlauf; und am merkwürdigsten aber gar durch ihre Wirkung. Es ist eine Konversion, die in keine der üblichen Rubriken geht.

Als hôpital des âmes läßt man ja die Kirche noch immerhin allenfalls gelten, als letzte Zuflucht. Und so fragt man bei Konversionen immer zunächst: wo fehlt's dem, was treibt ihn in die Flucht, aus der Welt? Erkenntnis ihrer trügerischen Eitelkeit? Überfüttigung, Freudenüberdruß? Enttäuschung, Ernüchterung, Entmutigung? Leid, eigenes oder fremdes? Irgend etwas muß ihn doch „degoutiert“ haben! Oder ist es einfach ein inneres oder äußeres Versagen? War er einfach nicht stark genug, dem Leben standzuhalten? Lügt er sich vielleicht nur vor, es sei den ganzen Aufwand von Mühe nicht wert, einfach, weil er selber diese Mühe müde geworden, weil ihm die Kraft gesunken, weil er dem Leben nicht mehr gewachsen ist, vielleicht niemals ganz gewachsen war?

*) Bei Herder in Freiburg 1920 erschienen.

Hier aber tritt uns ein Unband verwegener Jugendlust entgegen, glühend von Lebensgier, strotzend von Lebensmut, überströmend von Kraftgefühl, seiner Begabung gewiß, die heiße junge Stirne schon vom ersten raschen Ruhm beglänzt. Er hat bloß die Hand auszustrecken, um jedes Glück zu pflücken, es scheint eigens nur auf ihn zu warten.

Und seine zunächst also ganz unbegründete, jeder Psychologie spottende Konversion geschieht aber auch so gelinden lautlosen Schritts, daß man von neuem erstaunt. Rein coup de foudre, kein Damaskus. Er spaziert eben noch höchst vergnügt durch seine lichte Welt dahin, auf einmal wird er unruhig, weiß selbst eigentlich kaum wovon, und als er sich umblidt, da hat ihn schon Gott an der Hand. Dies aber gleich so fest, daß er anderthalb Jahre nach seiner Taufe gleich ins Kloster tritt, in eben das Kloster Beuron, dem dieser Pater Willibrord Verkade jetzt schon seit sechsundzwanzig Jahren angehört. Daß es in dieser Konversion an allen Überraschungen fehlt, das ist das Überraschende daran. In seiner Erzählung sehen wir die Gnade ganz ungestört am Werk. Er ringt nicht um sie, noch widerstrebt er ihr, er ist nur ein bißchen verwundert, dann überläßt er sich ihr, und schon, bevor er es selbst recht merkt, hat ihn Gott geholt.

Holländer, Kaufmannssohn. Als Mennonit ungetauft aufwachsend. Erst Handelschüler, dann Kunstakademiker in Amsterdam. Wie jeden jungen Maler damals, zieht auch ihn Paris magisch an; dort fielen ja damals noch immer die großen Entscheidungen der Kunst. Dreiundzwanzigjährig kommt er hin, 1891. Es ist der Augenblick einer großen Geisteswende: Brunetière gibt das Schlag-

wort vom Bankrott der Wissenschaft aus, Eduard Schurés „Les grands initiés“ sind erschienen, eine Zeitung bringt Huxsmans La-bàs, die Jugend kehrt sich vom Naturalismus ab, dem Symbolismus und der Decadence zu, der „Magier“ Sar Peladan schreitet assyrisch durch die Stadt, Astrologie, Theosophie, Satanismus werden Mode, das Gefühl bricht überall durch, daß es noch eine höhere Wirklichkeit gibt als die der Sinne, und vers des au-delà mystiques, vers un naturalisme tout à fait supra geht das Verlangen. Dies ist auch im Café Voltaire zu spüren, im Kreise Paul Gauguins, des französischen Marées, dessen Schüler der junge Holländer zunächst wird. Ihn aber interessiert vorderhand nichts als seine Kunst; ihm ist alles willkommen, was ihm beim Malen hilft, und alles gleichgültig, was sich nicht aufs Malen bezieht. Der Louvre wird sein Gotteshaus, und besonders das Zimmer neben dem Salon Carré, das Zimmer mit den Primitiven. Wer so malen könnte wie sie! Und da fällt ihm zum erstenmal ein, daß das vielleicht nicht bloß an den Farben liegt, sondern auch Glaube dazu gehört. Den hat er aber nicht. Und katholischen schon gar nicht. Katholisch ist ihm bisher immer mit Albernheit, Uberglauben, Inquisition, Unterdrückung, Geisteszwang synonym gewesen. Seine kleine Freundin geht am Karfreitag in die Kirche, weil sich das am Karfreitag gehört; so geht er mit. Sie findet nachher, er hätte un air drôle gehabt. Im Frühling zieht er in die Bretagne. Dort liest er Balzacs Seraphita. Da fällt ihm ein, sich einmal eine Messe in der kleinen Dorfkirche anzusehen. Während er da steht, knien plötzlich alle nieder. Er, der baumlange Kerl, kann nicht gut, während alle knien, allein stehen bleiben. Er kniet auch hin, es tut ver-

teufelt weh. Als er aufsteht, ist ihm sonderbar. „Ich war schon halb katholisch“, erzählt er. Aber das vergeht wieder. Malen ist ihm zunächst noch wichtiger. Als er zum zweitenmal die Messe hört, macht sie nicht mehr den großen Eindruck auf ihn. Es kommt jetzt überhaupt eine schlechte Zeit für ihn. Er ist von einer unerklärlichen Unruhe. Im halben Absinthrausch geht's ihm noch am erträglichsten. Als es Herbst wird, fährt er über Paris heim und hört in einem Amsterdamer Konzert Bachs H-Moll-Messe. Das Konzertprogramm enthält den Text des Kredo. Er liest ihn und sagt sich: „Das ist der einzige wahre Glaube; so muß es sein!“ Aber das zu konstatieren, genügt ihm. Deswegen nun etwa selber zu glauben, fällt ihm nicht ein. Als er im Frühling wieder nach Paris kommt, um bei den Indépendants auszustellen, gibt ihm ein Judenmädchen Pascal und die Nachfolge Christi zu lesen. Sie machen ebensowenig Eindruck auf ihn wie die Deklamationen eines Konvertiten, der ihn zu bekehren versucht. Dieser Konvertit gibt ihm dann einen kleinen Katechismus mit, und als er den liest, wird er ganz glücklich. „Zwar glaubte ich noch nicht, ich war aber überaus froh, die katholische Lehre einigermaßen kennengelernt zu haben, und fand sie ‚viel vernünftiger‘, als ich mir vorgestellt hätte.“ Er geht dann wieder in die Bretagne, erschrickt aber, als er hört, daß in das Nest nächstens eine Jesuitenmission kommt, vor diesen „Himmelsdragonern“ so, daß er abreißt, nach einem kleinen Wallfahrtsort in der Nähe. Dort ist eines Tages eine Prozession; da stellt er sich hin, um sie zu sehen. Neben ihm steht ein Freidenker, der laut über den Aberglauben dieser dummen Bauern schimpft. Das ärgert den Holländer so, daß er sich aus Trotz flugs eine Kerze kauft

und auch mit der Prozession geht. Lehren und Bräuche der Katholiken gefallen ihm immer besser, aber er könnte doch selbst niemals Katholik sein, denn irgend etwas „auf Autorität hin tun zu müssen“ ist ihm ein ganz unerträglicher Gedanke. Hinwieder aber etwa Protestant zu werden, hätte keinen Sinn für ihn: wenn schon Christ, dann ganz! Zunächst muß er aus dem Wallfahrtsort wieder weg, er hält es da vor Ungeziefer nicht aus. So kehrt er doch wieder in jenes Nest zurück: „Ich pfeife schließlich auf die Jesuiten!“ Er hört eine Jesuitenpredigt, ist aber „gar nicht erbaut“, sondern „aufgebracht und enttäuscht“. Der Jesuit donnert ihm zu stark; Drohungen wirken auf ihn nicht. Er geht aber doch mit dem „Höllensprediger“, als er ihm des andern Tags begegnet, spazieren und trägt ihm, mehr um ihn „auf die Probe zu stellen“, alle möglichen Bedenken und Einwendungen vor, auch solche, die er selber eigentlich gar nicht hat. Der Jesuit rät ihm, sich taufen zu lassen: „Denn die übernatürliche Tugend des Glaubens ist eine Gnade, die wir erst in der Taufe empfangen.“ Nun läßt ihn ein „geheimen Verlangen nach der Taufe“ nicht mehr aus, es quält ihn so, daß er oft in hellen Zorn gerät; er „versucht diese verdamnte Neigung zum Katholizismus, die einem keine Ruhe läßt und stilles Arbeiten unmöglich macht“! Und er will ihr entfliehen, indem er wieder abreißt, zu einem wilden, wüsten, in Paradoxen schwelgenden Freund, mit dem zechend und debattierend er die stillen Stimmen der Seele niederzuschreien meint. Es treibt ihn aber doch wieder in das Jesuitenest zurück, er kann nicht mehr aus, „das Verlangen nach Festigkeit und nach einem sicheren Ziel“ ist zu stark, das „unerbittlich Logische“ des Katholizismus

hat's ihm angetan. „Am Ende“, sagt er sich, „kann ich noch am ehesten glauben, was die katholische Kirche lehrt.“ Und vielleicht wird er dann Ruhe haben! Und warum soll man's nicht versuchen? Er kann sich ja „zur Probe“ taufen lassen. Und mit einem „Donnerwetter, ich mache der Geschichte ein Ende!“ entschließt er sich zur Taufe. „Nach der Taufe war ich wie zerschlagen, aber ganz glücklich: ich glaubte.“

Das war am 26. August 1892, und ein paar Monate später trat er zu Fiesole bei den Franziskanern in den dritten Orden, im Juni 1894 aber in das Kloster Beuron ein.

Sechs Jahre vor Verkades Taufe, am ersten Weihnachtstag 1886, war es, daß ein junger Dichter, glaubensfremd erwachsen, *entré dans la vie un baiser de Renan sur le front*, ein Nichtsalsklartpourlartist aus dem Kreise Mallarmés, beim Hochamt in der Notre-Dame, gedankenlos an einer Säule lehnend, unversehens von Gott ergriffen wurde: „C'est alors, erzählt Claudel selbst, que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant, mon coeur fut touché et je crus.“

Es sind die beiden reinsten Konversionen, die ich kenne: sie lassen uns die Gnade ganz unmittelbar am Werk belauschen, der Konvertit tut dazu selber nichts, als daß er ihr nicht widersteht, sie hat erst keine Gewalt anzuwenden.

Das Journal der Goncourts enthält eine Bemerkung über die Konversion Huysmans: „La matière catholique qui Huysmans a brassée pour son dernier bouquin, en aurait fait un pratiquant et à l'heure présente on le rencontre le dimanche à Saint Séverin.“ Von der matière

catholique selber, von der bloßen Tatsache unseres Glaubens geht offenbar ein Strahl solcher Kraft aus, daß, wer nur in ihre Nähe kommt, innerlich sozusagen das Klima wechselt; es muß einer schon sehr stumpf sein, um das nicht zu fühlen. Kirchenstürmer haben darum im Grunde ganz recht: das stille rote Licht in der kleinsten unscheinbaren Dorfkirche bedroht fortwährend den Unglauben; wer zufällig eintritt, ist nie sicher, unversehrt zurückzukehren. Jede Kirche ist ein Herd der Unruhe zu Gott. Wer vor Gott Ruhe haben will, muß Kirchen meiden. Gläubige können tolerant gegen den Unglauben sein: er hat ja keine Gewalt über sie. Niemals aber können Ungläubige tolerant gegen den Glauben werden; denn seine bloße Gegenwart schon ist eine fortwährende Gefahr für sie.

Aber je nach dem Gebrauch jener Unruhe zu Gott unterscheiden sich nun die Konversionen. Es gibt Konversionen, die sozusagen stecken bleiben: aus Trotz der Selbstsucht, die, selbst wenn sie Gott doch zu stark spürt, um ihn leugnen zu können, sich noch wehrt, ihm zu dienen; fast jeder Konvertit stand einmal vor der Falltür zum Satanismus. Derselbe Trotz reißt andere wieder im letzten Augenblick noch von den Knien empor und stößt das schon ausbrechende Bekenntnis von den Lippen zurück; die Gärung solcher immer wieder sozusagen verschluckter Konversionen ist es, die dann zuletzt paulinisch explodiert. Ja, auch die Konversion selbst zehrt nicht immer allen Trotz ganz auf; er glimmt noch unter der Asche fort, oft seltsam maskiert, oft als Verlangen nach einer besonderen Heiligung, nach einem ganz eigenen persönlichen Vorzugsverhältnis zu Gott; Pascal ist ein solcher Sektierer aus

unüberwindlicher Superbia, mit der es unmöglich ist, wie die Kinder zu werden. Auch in den Konversionen finden wir so das Wort des heiligen Thomas bestätigt: *Gratia non tollit naturam*. Und das gibt wohl der Erzählung Verkades ihren unbeschreiblichen Reiz, daß wir hier die Gnade ganz rein wirken sehen an einer ganz reinen Natur: ihm scheint: so geht er geradewegs auf sie zu, sie kommt fehlen als die Gnade, die wieder nur auf ihn zu warten scheint so geht er geradewegs auf sie zu, sie kommt ihm entgegen und sie macht es ihm so leicht als er ihr. Daher auch der Märchenglanz dieses Lebens, dem bei jedem Schritt ein Schutzengel lächelnd über die Schultern blickt.

Bei Verkade sagt man sich: Einem, der alles mitbekam, konnte doch auch das Letzte, das Höchste, die Gnade nicht versagt bleiben! Huysmans ist genau das Gegenstück. Da sagt man sich umgekehrt: Dem war alles andere ja versagt, die Gnade mußte sich doch seiner erbarmen! Auch über seine Konversion ist jetzt ein Buch erschienen, oder richtiger eine Sammlung von Material dazu, der nur leider die wägende, gestaltende, bauende Hand fehlt. „J.-R. Huysmans' religiöser Entwicklungsgang. Ein Beitrag zum sogenannten ästhetischen Katholizismus von Dr. Karl Bosch.“*)

„J'ai été converti, so bekennet Huysmans von sich selbst, par le dégoût de ce qui m'entourait.“ Hier fragt man also nicht erst nach Gründen, sein ganzes Leben war immer schon ein einziges fortwährendes Motiv zur Bekehrung. Lemaitre sagt über ihn: „Jamais le monde n'a si étrangement pué au nez d'un homme.“ Daß er diesen Hölle-

*) Friedrich Rohmer, Verlag, Konstanz 1920.

gestank seiner Welt überhaupt ertrug, war nur so lange möglich, als er sich noch mit den Wohlgerüchen seiner Kunst betäuben konnte. Das Verhältnis der Franzosen zur Kunst, besonders zur Wortkunst, ist ein so metaphysisches, es enthält so viel Ehrfurcht vor ihren Gesetzen, so viel Anerkennung dieser Gesetze, jeder menschlichen Willkür entrückter, in sich ruhender, sich den Gehorsam erzwingender Gesetze, damit also doch schon eines hoch über aller Erdenwelt Thronenden, unbedingt Gesetzmäßigen überhaupt, es enthält selber schon so viel Glauben (aus dem es ja doch auch im Grunde kommt: der Artist ist irgend ein letztes, verfestes, allerdings wunderbar abartendes, oft genug entartendes, auswachsendes Reis des Religiosus), daß es leicht mit einem Erfas des Glaubens verwechselt und in der Tat geraume Zeit dafür dienen kann: in der katholischen Welt flüchtet der vertriebene Glaube zum Schönen, in die Kunst, wie bei Protestanten in den kategorischen Imperativ, und so findet der Katholik ästhetisch, der Protestant ethisch zum Glauben zurück, (wobei mit „Katholik“ und „Protestant“ nicht so sehr Konfessionen als innere Formen, Seelenarten gemeint sind; ich selber ging nicht den ästhetischen Weg, sondern den ethischen: aus Angst um das Sittengesetz kam ich heim). Wie nun Huysmans der Reihe nach an der Kunst seiner Zeit, de ce misérable siècle, an seiner eigenen, zuletzt aber überhaupt an jeder Möglichkeit zur Kunst ohne Glauben zu zweifeln beginnt und ihm, nachdem er la stérilité des élans et des efforts einmal durchschaut hat, am Ende nichts übrig zu bleiben scheint als „il faut se laisser aller à vau l'eau . . . , se croiser les bras et tâcher dormir“, da wird er auch an seiner Verzweiflung noch im

letzten Augenblick wieder irre durch zwei Männer, leidhafte Beweise beide, daß offenbar irgendwo doch auf Erden auch ein anderes, ein höheres, ein lebendes Leben möglich ist, vielleicht bloß in der Einbildung, die ja aber dann der Wirklichkeit vorzuziehen wäre. Der eine dieser Männer, erst 1885 verstorben, aber schon ebenso völlig vergessen wie der andere seit mehr als dreihundert Jahren: Ernest Hello, cet étonnant Hello dont inexpugnable insuccès tient du prodige, und Matthias Grünewald (dessen Größe Huysmans und Verhaeren erkannten, noch bevor sie durch H. A. Schmid für Deutschland entdeckt wurde; Schmid's Schrift erschien erst 1894, Huysmans „La-bàs“ 1891). Sie sind ihm zunächst nur ein Zeichen einer ihm bisher unbekanntem Menschenart; er spürt, da muß irgend- ein Geheimnis sein. Das macht ihn neugierig und nun wird er, wie das Remy Gourmont einmal sehr glücklich ausgedrückt hat, une victime heureuse de sa curiosité. Was man ganz ebenso doch eigentlich auch von Verkade sagen könnte. Beide werden unversehens eines Tages auf unsern Glauben aufmerksam. Beide von der Kunst aus: Verkade durch die Primitiven, Huysmans durch Grünewald. Beide gewahren den Glauben zunächst nur sozusagen als Kunstmittel. Oder als inneres Regime, als eine Diät. Sie hätten sich, wäre von den Primitiven oder Grünewald etwa bekannt, daß sie Vegetarianer waren oder vor dem Malen immer eine Stunde lang ritten, fochten oder turnten, wahrscheinlich vorgenommen, nächstens doch auch einmal zu fasten oder vor dem Malen eine Stunde lang zu reiten, fechten, turnen. Und so sahen sie sich dieses Hilfsmittel der großen Maler, den Glauben, auch einmal näher an. Damit war eigentlich schon alles getan: denn

wer nur einmal dem Glauben fest ins Auge blickt, kann der ruhigen Kraft der Wahrheit nicht widerstehen.

Le monde moderne avilit, c'est sa specialité, hat Peguy gesagt, auch ein Konvertit (ein tragischer freilich, der stecken blieb). Wer noch irgendein Gefühl für Menschenwürde hat, sieht sich nach Rettung vor diesem avilissement um. Er ist gerettet, wenn sein suchender Blick auf den Glauben fällt: alles andere tut dann der Glaube für ihn. Wir haben nur die Augen aufzuschlagen. Aber gerade das scheint freilich das Schwerste zu sein.

Juni 1920.

Rolland

Es fiel mir auf, daß einer weithin bekannt, ja berühmt sein kann, ohne doch eigentlich zu wirken, und umgekehrt mancher durch sein Werk oder seine That Menschen im Innersten trifft, von Grund aus bestimmt, ja ihr Schicksal wird und doch ungenannt bleibt. Darüber nachdenkend und mir Beispiele suchend, fand ich es zunächst schwer festzustellen, wer denn überhaupt heute berühmt ist. Jeder sich lebhaft ankündigende, schallende Jüngling hat ja jetzt seinen Kreis, in dem er mit Shakespeare, Goethe oder wenigstens Kleist verglichen wird, ja diese übertrumpft, aber um die Ecke, schon im nächsten Café, weiß man nichts mehr von ihm. Andere wieder haben eine Weltgemeinde und bleiben daheim infognito. So ging es Romain Rolland jahrelang.

Ich erinnere mich noch gut, wie mir dieser Name zum erstenmal unterkam. Es ist sechs Jahre her, auf dem Lido war es, ich lag im Sand und las im „Corriere“, da wurde von Paris gemeldet, ein neuer Band des „Jean Christophe“ von Romain Rolland sei erschienen; in einem Ton wurde das erzählt, wie von Ibsen oder Tolstoi, die zu kennen man ohne weiteres ja bei jedermann voraussetzt. Dies wurmte mich, denn ich hatte seinen Namen nie gehört, und ich halte doch darauf, mit französischem Schriftwesen einigermaßen vertraut zu sein. Aber wen ich auch zunächst um ihn fragte, keiner konnte mir helfen, sie wußten

auch nichts von ihm. Ich kehrte heim, und in Wien gibt es ja Leute, die Paris besser zu kennen glauben als irgendein Pariser, und gewissermaßen davon leben. Sie wurden sehr ärgerlich, als ich die Vermutung aussprach, daß es einen Romain Rolland geben müsse. Nein, es konnte keinen geben, da sie keinen kannten! (Stephan Zweig natürlich, der das unterirdische Europa kennt, das heimliche, kannte ihn). Ich hatte mir inzwischen den „Sean Christophe“, soweit er damals erschienen war, vom Buchhändler verschrieben, es waren aber so viele Bände, daß ich den Mut verlor, ich ließ sie liegen. Und erst den Winter darauf, an einer Angina krank, fiebernd, in einer schlaflosen Nacht, begann ich zu lesen. Da hörte ich nun freilich nicht mehr auf. Diese Nacht wird mir unvergeßlich sein. Ich hätte heulen mögen, daß ich ihn jetzt erst fand; mir war um alle die Jahre leid, die ich ohne ihn hatte leben müssen. Und unheimlich absurd kam es mir vor, daß man einen Bruder in der Welt hat und weiß von ihm nichts, daß irgendwo der Mensch sitzt, den man braucht, und man geht vielleicht unter seinem Fenster vorbei und weiß es nicht.

Ich hörte nicht mehr zu lesen auf. Ich wunderte mich eigentlich. Warum las ich weiter? Ich wußte nach den ersten Sätzen, wer er ist. Denn er kann keinen Satz schreiben, der ihn nicht ganz enthält. Und wenn er nichts anderes geschrieben hätte, nichts anderes jemals mehr schreiben würde, er wäre da, er bliebe da, von solcher Ewigkeit ist sein Wort. Und dann traf mich das so tief, daß ihm alles äußere Leben zum inneren Problem wird, daß ihm eines jeden Menschen Schicksal das Thema dieses Menschen ist, daß seine Menschen, welchem Zufall immer

sie begegnen, sich selber darin wiederfinden und ihr eigenes Gesetz daran erkennen: sie weben selbst ihr eigenes Leben, und wenn ein Ziegel vom Dach fällt, ist es durch einen geheimen Wunsch ihrer eigenen Seele, sie sind es immer selbst, die sich das Leben und den Tod bringen. Und ich konnte mir dabei nur nicht erklären, warum es mich so staunen machte, denn dies war mir ja nicht neu, es ist doch urdeutsch, alle wahrhaften Deutschen haben es verkündet, von Meister Eckhart bis Goethe.

Jedoch das war es doch eben, daß unser deutscher Geist, so lange stumm, hier wieder anstimmte — und im reinsten Französisch! Ich konnte das nicht begreifen und hätte darauf schwören mögen, Rolland müsse das Dedwort eines Deutschen sein. Nun aber ging ich daran, ihm einen deutschen Verleger zu finden. Es gelang nicht. Sie lehnten ab, einen nicht einmal in Frankreich selbst bekannten Franzosen einzuführen.

Um diese Zeit kam ich nach London, und es traf sich, daß ich mit meiner Freundin Ethel Smyth, Komponistin, Doktor der Musik und Suffragette, einmal in ein Gespräch über französische Literatur geriet. Ich fragte Sie:

„Kennen Sie Romain Rolland?“

Sie riß den Mund auf, und ich weiß ja, daß sie bei jeder Gelegenheit aus Pulver besteht, ich wunderte mich also gar nicht sehr, als sie mich anzog:

„Was fragen Sie so dumm?“

Ich sagte nur:

„Inwiefern dumm?“

Da schrie sie: „Wer kennt denn Romain Rolland nicht?“

Ich ließ sie die Hände ringen, entkam ihr und fragte,

neugierig gemacht, nun noch weiter in London nach Romain Rolland herum. Es ergab sich, daß wirklich alle ihn kannten, sofern sie nämlich überhaupt wußten, daß es ein Festland gibt, da drüben, welches unter anderem auch von Dichtern bewohnt wird. Ich stellte fest, daß sein Name dem gebildeten Engländer so geläufig ist wie der Maeterlinds oder Anatole Frances, was ich meinen Wiener Parisern von Herzen gönnte. Und so konnte ich befriedigt abreisen, über Paris heim. In Paris hat ich den Korrespondenten einer großen deutschen Zeitung, ob er es mir nicht vermitteln könnte, Rolland kennen zu lernen. Er fragte:

„Wer ist Rolland?“

Ich antwortete:

„Der Dichter Frankreichs.“

Er lachte mich aus, klopfte mich auf die Schulter und sagte:

„Immer derselbe! Immer machen Sie noch solche Witze!“

Als ich aber dabei blieb, rief er die Redaktion eines Pariser Journals an, um nachzufragen. Er kam vom Telephon triumphierend zurück:

„Nein, es gibt keinen Dichter Rolland. Es gibt einen Rolland, aber der ist Musikkritiker.“

Ich sagte:

„Es ist derselbe.“

Er fragte noch:

„Und der dichtet auch, in freien Stunden?“

Ich antwortete:

„Zuweilen.“

Mit Rolland stand es also damals, 1910, so, daß er

die cent lecteurs hatte, für die Stendhal schrieb. Er hatte in Frankreich, Italien, Deutschland, Skandinavien und England zusammen hundert oder tausend, vielleicht fünftausend Leser. Es waren aber die hundert, die tausend, die fünftausend, auf die es ankommt, die nämlich, ohne das selbst zu wissen und ganz ohne es zu wollen (denn wer das will, dem mißlingt es), den Geist der Zeit bereiten. Und unter diesen seinen hundert oder tausend oder fünftausend Lesern war keiner, den er nicht ins Herz getroffen, den er nicht irgendwie verwandelt hätte, dem er nicht ins Leben eingedrungen wäre. Sie gehören ihm, sie sind ihm geist-eigen. Aber da sie Menschen um sich haben, die wieder ihnen gehören, gehören ihm auch diese. Und so saß gewiß schon damals, 1910, im hohen Norden oder tief im Süden mancher bange Jüngling und dachte Gedanken ROLLANDS, fühlte Gefühle ROLLANDS, dessen Namen er doch noch nie vernommen hatte. War er nun aber damals „berühmt“? Seitdem hat er den Preis der Akademie bekommen, Reinhardt hat eines seiner Dramen angenommen, in München ist es gespielt worden, und jetzt kehrt sein Johann Christoph auch nach Deutschland heim, von Otto und Erna Grautoff übersetzt.

Ist er nun mehr „berühmt“? Wird er nun noch stärker wirken? Er wird nun zehntausend, zwanzigtausend, fünfzigtausend neue Leser haben. Sie werden alle nachsagen: „Es ist der Wilhelm Meister unserer Zeit.“ Oder: „Es ist ein französischer Grüner Heinrich.“ Ob sie denn aber eigentlich wissen, was der Wilhelm Meister, was der Grüne Heinrich ist, bleibt ungewiß. Man darf mit solchen Fragen nicht zu stark auftreten, sonst versinkt man. In aller Bescheidenheit will ich aus eigener Erfahrung nur sagen,

daß ich stets tief erschrede, wenn mir jemand erzählt, was er in einem meiner Bücher gelesen haben will. Es könnte sein, daß man um so weniger erkannt wird, je mehr man gelesen wird. Und so schreiben wir eigentlich bloß, um uns zu verbergen — ?

März 1914.

Französische Romane

1.

Kein Buch des Krieges hat so stark gewirkt wie Barbusses „Le Feu“. Es ist auch von Deutschen gierig gelesen worden. Wir haben aus der Kriegszeit ja nichts, was sich an Kraft und Kunst, ja auch nur an Aufrichtigkeit, Ernst und innerer Reinheit damit messen könnte. Dies wurde man mit geheimem Neid und unverhohlenem Erstaunen gewahr; denn man hatte sich in Deutschland vor dem Krieg doch angewöhnt, literarisch auf die Franzosen kaum mehr zu rechnen, ja sie kaum mehr mitzuzählen. Seit 1900 etwa schien's, ihre Literatur stehe still; sie hätte dem neuen Jahrhundert nichts mehr zu sagen. Zwar wurden Rolland, Jammes und gar der unter uns wohnhafte Claudel mit Achtung genannt, aber ihr Ruhm war doch auch daheim schon bloß du petit cenacle. Und im übrigen fuhren die berühmten alten Herren fort, Jahr für Jahr ihren Roman oder ihr Stück zu liefern, mit etwas mehr oder etwas weniger Glück, aber im Grunde doch stets wieder von derselben Art, die man ja hinlänglich kannte. Sie zu lesen, konnte man sich ersparen, es war nichts mehr von ihnen zu holen; was von den Franzosen zu lernen ist, konnten wir jetzt längst schon selbst. Und auch wer schärfer hinhorchend den erregten Ernst, die leidenschaftliche Bewegung, das sittliche Pathos der französischen Jugend vernahm, war eher auf einen neuen Lacordaire,

vielleicht auf eine Art von französischem Carlyle, Matthew Arnold oder Ruskin, auf einen Propheten, Apostel, Erzieher gefaßt als auf einen Dichter, einen Künstler. Künstlerisch schienen die Franzosen erschöpft, und gar ihre Literatur schien schon ganz „Metier“ geworden, wenn auch ein sehr kultiviertes, voll Geschmack und von wunderbarer Sicherheit, aber gerade darum als Beispiel nur desto gefährlicher. Solche Zeiten, wo plötzlich nichts mehr als das Metier übrig geblieben, alles ganz zur Handfertigkeit geworden zu sein scheint, hat ja die französische Literatur immer wieder, sie steht immer wieder auf einmal still und scheint erstarrt. Dies ist aber nur sozusagen ein Schlaf der Verdauung: sie liegt und kaut wieder, bis die letzte Vergangenheit in sie verarbeitet, bis das Erbe dem allgemeinen Geiste wieder einverleibt, bis die Tat der letzten Generation zu Fleisch und Blut der nächsten geworden ist. Dies gleich recht zu verstehen, wird uns schwer, weil uns das französische Bedürfnis nach Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung fehlt. Solchen strengen geistigen Zusammenhang haben wir allenfalls in der Philosophie, wo auch bei uns der eine vom andern stets den Eimer übernimmt und sorgsam wieder weiterreicht. In der Kunst ist's bei uns schon selten, daß auch nur dieselbe Generation sich zur Kette schließt; der einzelne springt lieber aus. Gar aber jede neue Generation läßt die Vergangenheit liegen und setzt alles dran, die Welt erst von sich zu datieren. Unsere Literatur hat immer etwas Erratisches, jeder ist auf einmal unversehens da, aber da bleibt er dann auch, er selbst schloß sich nirgends an; aber auch ihm schließt sich wieder nichts an; „nichts hat Folge“ war schon Goethes ewige Klage

(des einzigen eigentlich, der durchaus nicht erratic ist; er beginnt in den Leipziger Gedichten durchaus als Folge, Folge des Rokoko). Jeder Deutsche scheint zu glauben, daß die Literatur erst auf ihn gewartet hat, um erst von ihm jetzt erschaffen zu werden, und was der eine schafft, setzt kein anderer je fort. Es ist ihr ungeheurer Reichtum, aber freilich auch eine maßlose Verschwendung von Kraft, daß sie stets eine Literatur von Einzelfällen, sozusagen von Elementarereignissen bleibt. Das wäre der französischen Empfindung ganz unerträglich. Ihr ist nichts wichtiger als die schöne Linie der Entwicklung. (Daher auch der uns oft ganz unbegreifliche Grad der Erregung über Fragen der Kunst: immer dann nämlich, wenn die schöne Linie bedroht, der leichte Fluß gestört scheint.) Der Franzose, Künstler oder Laie, hat das höchste Gefühl der Mitverantwortlichkeit fürs Ganze. Er erzediert schon auch gelegentlich einmal, doch immer an der Kette; er spanne sie noch so sehr an, er reißt sie vielleicht mit, doch sie reißt niemals ab. Der französische Geschmack beruht darauf: an jedem französischen Buch schreibt die ganze Vergangenheit mit; jedem Reporter noch merkt man's an, daß ihm zuweilen Pascal über die Schulter blickt. Es ist eine Literatur mit Penaten. Und jeder bezieht sich aufs Ganze, bezieht das Ganze wieder auf sich. Jede Generation muß darum auch, bevor sie selbst beginnen darf, gleichsam erst alles aufarbeiten, was sie an Vergangenheit vorgefunden hat. Und so entstehen dann jene Pausen der französischen Kunst. Der Franzose ist sparsam auch in der Kunst: es darf nichts verloren gehen, es darf nichts unbenützt bleiben, jedes Glied muß erst wieder fest vernietet sein. (Darüber täuschen wir uns zuweilen: wir

sind geneigt, bloß für „Metier“ zu halten, was Zusammenhang ist.) Das dauert oft eine ganze Generation lang, die dann selbst zur eigenen Arbeit gar nicht kommt. Erst von den Parnassiens ist die Romantik bis auf den letzten Rest verarbeitet worden; dann erst war nichts von ihr mehr draußen; dann erst war ihr Nachlaß ganz aufgesogen von der Nation, und so bleibt er jetzt aber auch aufbewahrt in der Nation und fortwirkend. (Dies ist eine Art Unsterblichkeit der Dichter, die der Deutsche nicht kennt: in jedem Franzosen, auch wenn er niemals ein Wort von Merimée gelesen hat, lebt Merimée noch fort, denn er ist der geistigen Gestalt Frankreichs beigelegt worden. In welchem Deutschen aber lebt Adalbert Stifter fort? Diese Unsterblichkeit kennt in Deutschland nur der Musiker.) Nun war aber diesmal der Nachlaß groß genug: Baudelaire noch, Verlaine, der ganze Naturalismus, die stendalisierenden Psychologen, Symbolismus, Decadence. Allen diesen geistigen Mächten ausgelegt, sich an keine zu verlieren, auf ihre Wirkungen dann erst noch einmal auch die ganze Vergangenheit wieder einwirken, beide sich zur unmittelbaren Gegenwart werden und sich selbst doch nicht davon erdrücken zu lassen, die Gemeinschaft jener Gegensätze, und auch noch des eigenen dazu, zu finden, keine aller Vergangenheiten zu verleugnen, aber auch sich selber nicht, für alle Platz zu schaffen, aber auch noch einen, auf dem man nun auch selber wieder weiter gehen, ja sogar sich von ihnen dann wieder entfernen kann, das war noch weit mehr als die Forderung, die der Nation einst die romantische Hinterlassenschaft gestellt hatte. Jetzt, scheint's, ist das erreicht; der Zusammenhang ist wieder erreicht, die Schönheit der großen

Linie scheint wieder gesichert. Wenn jetzt ein Franzose wieder etwas zu sagen hat, steht ihm dazu das ganze vorige Jahrhundert zur Verfügung. Das ist ja der eigentliche Sinn jener so französischen und fast ausschließlich französischen Bemühung: die Leistung des einzelnen soll zum allgemeinen Gebrauch bereit gestellt werden; dem einzelnen war sie Gehalt, Zweck und Ausdruck seines ganzen Lebens, jetzt wird aus ihr ein geläufiges Mittel, das jeder beliebig verwenden kann; sie wird eine bloße Taste auf der französischen Klaviatur, wie ja Racine oder Balzac längst bloße Buchstaben im französischen Alphabet sind. Diese Bemühung der ganzen geistigen Vergangenheit zum unmittelbaren persönlichen Gebrauch der Gegenwart ist etwas echt Französisches; wir hätten dazu zu viel Ehrfurcht, vielleicht auch zu wenig Freiheit und jedenfalls auch gar nicht den ungezwungenen inneren Verkehr, in dem der Franzose mit seiner geistigen Vergangenheit steht, sozusagen auf dem Duzfuß.

Wodurch künstlerisch Barbuste so stark wirkt, das ist seine souveräne Freiheit, Sicherheit und Ungezwungenheit des Ausdrucks. Es sind Stellen in „Le Feu“ (zum Beispiel, wenn Peterloo seine Frau zwischen zwei deutschen Unteroffizieren und sein kleines Mädcl auf den Knien des einen belauscht, Kap. XII), wo der Gegenstand und sein Ausdruck sich so vollkommen decken, die Darstellung so zur Natur des Dargestellten selbst wird wie nur in den höchsten Augenblicken der ganz Großen, bei Homer, auf der Heide im Lear oder zuweilen in Gedichten Goethes. Und man hat Mühe, gewahr zu werden, daß da doch ein Unterschied ist. Man wird allmählich erst die Täuschung gewahr: er wirkt weit stärker als er ist.

Was an solchen Stellen die Wirkung der ganz Großen erreicht, ist nämlich nicht seine eigene Kraft, sondern er bedient sich dazu der Hilfe der ganzen letzten Generation: die ganzen letzten dreißig Jahre dichten mit. Er wirkt weit stärker als er ist, weil er niemals den Ausdruck, den er braucht, erst selber zu suchen hat: jeder Ausdruck ist schon bereit, jeder Ausdruck steht schon gleichsam wartend da, jeden Ausdruck hat er zur Hand, die Mittel der ganzen vorigen Generation sind zu seiner Verfügung. Wenn sein Buch den Prix Goncourt bekommen hat, so bedeutet das mehr, als solche Preise bei uns zu bedeuten pflegen. Als ich einst den Bauernfeld-Preis erhielt, mußte ich bei mir über das erstaunte Gesicht lachen, das der gute alte Bauernfeld dazu gemacht hätte. Die Goncourts aber müßten in Barbusse sich selbst geehrt fühlen, sein Roman ist ja gewissermaßen von ihnen, fast könnte man sagen, es ist ihr erster Roman; denn die sie selber schrieben, sind doch alle stets in der Vorarbeit stecken geblieben, sie waren Sehübungen, Sprechübungen, auch Sprachbildungen, kurz, Zurüstungen, aber hier zum erstenmal wird das fertige Werkzeug nun auch ans Werk und in Wirkung gesetzt. Und nicht bloß das der Goncourts, sondern auch das Zolas, ja selbst die verwegenen Bemühungen um den Vers libre sind hier nicht mehr ihr eigener Zweck, sie sind jetzt dienend geworden, und seit sie dienen, zeigt sich erst, was sie wert sind, und auch sie selbst scheinen das zu fühlen und sich erlöst zu fühlen. Das gesuchte, auserlesene, filtrierte Adjektiv, bei den Goncourts selber so gequält, verefelt, selbstüberdrüssig, Zolas schwizende, strampfende, stöhnende Reihen von endlosen Aufzählungen und Beschreibungen, die mühsamen, mit der Kette klirrenden

Breiten symbolistischer Rhythmen, wie schreitet dies alles hier jetzt auf einmal leicht, befreit und federnd! Charles Demailly, überhaupt eine Art Beichte der Goncourts, wenn auch ohne die rechte Neue, enthält ein merkwürdiges Geständnis: Talent nerveux, rare et exquis dans l'observation, toujours artistique, mais inégal, plein de soubresauts et incapable d'atteindre au repos, à la tranquillité des lignes, à la santé courante des oeuvres véritablement grandes et véritablement belles. Gerade diese strömende Gesundheit der wahrhaft großen und wahrhaft schönen Werke, die jener ganzen Zeit versagt blieb, atmet uns hier an, aus einem Buch, das doch nichts als ein Niederschlag des Krieges sein will, das eine Sammlung von Eindrücken, achtlos aufgefangen, wie sie die Stunde bringt, roh serviert, ohne jede Nebenabsicht, auf „Kunst“ etwa, ohne „literarischen“ Ehrgeiz, aber freilich von einem, dem, vielleicht ohne daß er es weiß, jedenfalls ohne daß er besonderen Wert darauf legt, die ganze „Literatur“ zur Hand und geläufig ist, von einem, den ein übermächtiges Erlebnis einmal hat ganz vergessen lassen, daß er ein „Artist“ ist, und der doch, unbewußt, irgend einer geheimen inneren Nötigung gehorchend, noch immer davon Gebrauch macht. Diese Täuschung einer völligen Kunstlosigkeit konnte gerade nur einer so vollkommenen Geläufigkeit aller Kunstmittel gelingen, der allein wir das Wohlgefühl verdanken, das uns sogar den grauenhaften Anblick dieses Krieges ertragen läßt: so wird hier die Wirkung ganz hoher Kunstwerke, das Entsetzen des Daseins in ästhetische Zustimmung aufzulösen, es wird fast die tragische Reinigung erreicht, dadurch allein, daß ein Ereignis von ungeheurer

Roheit durch die Kultur einer ganzen Generation gehändigt wird. Daß die Kultur einer ganzen Generation hinter ihm steht, immer bereit, ihm für alles, was er zu sagen hat, den vollkommenen Ausdruck zu reichen, das ist Barbusses Kraft. Aber daß er nichts zu sagen hat, niemals, wofür nicht die Generation vor ihm in der von ihr geschaffenen Sprachkultur schon den Ausdruck bereitgestellt hätte, das ist auch wieder seine Grenze. Das läßt uns zuweilen, wenn wir uns eben noch auf der Heide Lear's glaubten, argwöhnen, im Kino zu sein: aus der künstlerischen Wirkung gleiten wir dann auf einmal in eine bloß mechanische herab. Man kann das übrigens verstehen: Romantik, Naturalismus, Symbolismus, eigentlich also drei Generationen in einer Person zu sein, ist schon eine Leistung. Sie beweist, daß der Nachlaß der letzten Generation jetzt einverleibt, daß er allgemeiner Besitz, gemeinsame Kraft, lebendes Eigentum der Nation, daß auch er wieder zur brauchbaren, jedermann zugänglichen Tradition geworden ist. Und so wäre die Pause — bloß vermeintlich eine der Erschöpfung, in Wahrheit eine der gemeinsamen Aneignung durch Aufarbeiten des Einzelnen ins Ganze — ja jetzt überwunden, wofern die Nation sich nicht etwa nun nur einfach auf dieser wohnlichen, für alle Bedürfnisse genügenden Tradition niederläßt und zur Ruhe setzt. In solchen Augenblicken einer, wenn auch nur in der Form, wieder lebendig erneuten Kultur des Geistes ist es immer entscheidend, ob indessen nicht insgeheim schon wieder ein anderes geistiges Bedürfnis entstanden ist, dem diese Tradition nicht genügt, das sich in ihr unversorgt fühlt und also wieder aus ihr drängt, die Ruhe stört und Anstoß gibt. Und es ist ferner

entscheidend, ob dazu, zu dem Impulse, dann auch noch genug bewegende Kraft in der Nation vorhanden ist, nicht bloß ängstigende, störende, trübende Kraft, sondern schaffende, gestaltende, bildende Kraft. Daß sich unter den Franzosen ein Bedürfnis nach einer neuen Menschenart regt, daß ein französisches Ideal entstanden oder doch im Entstehen ist, das in der letzten französischen Kultur, in dieser romantisch naturalistisch symbolistischen Tradition des Impressionismus kaum unterzubringen sein wird, bezeugt schon allein das überall durchaus auf Anerkennung der ewigen Wahrheit, einer nicht vom Menschen stammenden, nicht auf den Menschen angewiesenen, einer Wahrheit, die der Mensch braucht, die aber ihn nicht braucht, dringende Lebenswerk des vor einem Jahre verstorbenen Pierre Duhem. Es ließ aber immer noch in Frage, ob dieses Bedürfnis auch die Nation ergreifen, gar aber, ob es so bald Gestalt annehmen würde. Zwei Schriftsteller, beide noch vor dem Krieg erschienen, verheißen dies: François Mauriac*), ein stiller, empfindsamer, zarter und doch von jener Kultur unversöhnlich geschiedener Geist, und dieser gewaltige Emile Bau- mann**), der nun freilich mehr als bloße Verheißung, der in seiner hochgewachsenen, weittragenden, an Balzac gemahnenden Kraft schon Erfüllung ist.

2.

Mauriacs „Robe Prétexte“ lesend, sieht man unwillkürlich einmal nach dem Titelblatt zurück und traut den

*) „La Robe Prétexte“. Paris, Bernard Grasset, Editeur.

**) „L'Immolé“ und „La Fosse aux Lions“. Paris, Bernard Grasset.

eigenen Augen kaum: wirklich, 1914 soll dieser Roman erschienen sein? 1814 wäre glaublicher, so gelind ist sein Schritt, so still die Haltung und ungeziert der Anstand, so klar sein ernster Blick. Und die altväterische Kunst des einfachen Erzählens, die doch allmählich auch den Franzosen schon abhanden gekommen war, übt er mit ruhiger Sicherheit, ja mit einer naiven Selbstverständlichkeit aus, die was Anheimelndes, fast was Rührendes hat. Aus dem gewohnten Lärm ist man auf einmal in einladende Stille, vom Jahrmarkt unserer Eitelkeiten in irgend ein altes Seitengäßchen, aus der lauten Stadt in die verwunschene Provinz entführt! Das mag nun zunächst an seinem Stoffe liegen: er spielt in der Provinz, in Bordeaux, bei zurückgezogenen Leuten und schildert die Jugend eines Knaben, der von seiner frommen Großmama erzogen wird: die Mutter ist längst tot, morte de langueur, wie man ihm sagt, ohne daß er sich eigentlich dabei was Rechtes zu denken wüßte; den Vater hat er auch verloren, im Hause lebt noch eine Tante mit ihrem etwas fürwizigen Töchterlein; doch der Onkel, ein noch sehr jugendlicher alter Herr mit Monokel im ermüdeten Aug und immer einer seltenen Blume im Knopfloch, zeigt sich nur, um immer gleich so bald als möglich wieder in seinen Cercle zu verschwinden, und dann ist noch eine arme Verwandte da und die stille soeur Marie Henriette, die Pflegerin der Großmama, mit ihrer Handarbeit; aber zuweilen kommt auch abends der gute Abbé Maysonave, auch er von einer ewigen Jugend, doch nicht einer irdischen wie der Onkel, sondern an Unschuld und Einfalt des Gemüths, trotz seiner wohlgepflegten Hände, des modernen Lächelns, mit dem er seiner adeligen Klientel

flug hofiert, und seines grand air épiscopal. Ängstlich behütet wächst das Kind auf, mit fünfzehn Jahren ist es noch niemals abends auf der Gasse gewesen. Wenn es im Salon seine Schulaufgaben macht, so dämpft die soeur Marie Henriette, die nebenan der Großmama und der Tante vorliest, besorgt ihre Stimme, damit es nur ja nichts davon hört, denn es könnte verdorben werden; sie liest nämlich aus einem für sein jugendliches Gemüt nicht ungefährlichen Buche, sie liest „Das Geheimnis der alten Mamsell“ von unserer guten Marlitt vor und ahnt doch Gott sei Dank nicht, daß der streng bewachte Knabe unter seinem Schulbuch die Tentation de saint Antoine Flauberts versteckt hat. Ihn bedrückt diese gute Hut, er ersticht daran zuweilen fast, in der Stille der lieben alten Damen schreit sein armes Herz auf. Er leidet an einer ruhelosen Empfindsamkeit, die er selbst erst verstehen lernt, als sein Vater stirbt. Der hat nämlich, während das Kind tüchtig für seine arme Seele betet, alle diese Jahre her noch gelebt, aber freilich weit überm Meer, unter Wilden, in Tahiti, wohin der junge Maler, ein Adorant des Lichts, von einer unstillbaren Sehnsucht nach le bleu inconnu des nuits tahitiennes gequält, sein junges Weib mit dem Säugling verlassend, um den Traum von Farbe zu finden, floh (man denkt an Paul Gauguin). Dort hat er seitdem gelebt, dort hat er die lächerlichen Bilder gemalt, von denen eines jetzt in Amerika mit hunderttausend Francs bezahlt worden ist; dort ist er, verschollen berühmt, jetzt gestorben, und so weiß der Knabe sich jetzt erst die gefährlichen Antiefen in seiner eigenen Brust zu deuten. Er kommt dennoch heil davon, er besteht sogar die stärkste Probe: Paris. In der „Un-

kenntnis des Bösen“, die das Kind vor dem Bösen bewahrt hat, ist er so zuversichtlich geworden, daß der Jüngling sich vermißt, vor jeder Befleckung sicher zu sein und „durch die Welt zu schreiten wie ein Erzengel“. Eben als er, nach dem Examen, sich zur Pariser Fahrt anschickt, belauscht er ein Gespräch der armen alten Verwandten mit der Großmama. Das Fräulein fragt, ob es denn auch klug sei, einen so jungen Mann allein reisen zu lassen und den großen Versuchungen auszufehen. Mein Enkel — erwidert die Großmama — ist keiner Niedrigkeit fähig, ich habe niemals an ihm gezweifelt! Und zur Strafe für ihre dreiste Warnung wird an diesem Tage die Verwandte nicht, wie sonst bei jedem Besuche, zu Tische dabehalten und kommt diesmal um die Gelegenheit, sich wenigstens einmal in der Woche satt zu essen. Und so fährt der Jüngling nach Paris. Er hat dort einen Cousin und der hat eine kleine Freundin, Mademoiselle Liette von irgend einem kleinen Theater, und die hat die schönsten Augen der Welt. Er gefällt ihr, sie geben sich für den andern Tag ein argloses Stelldichein, und so sitzt er mit dieser angenehmen Person au pavillon d'Armenouville; auf den Tischen blühende Blumen, an den Tischen Frauen, Abend ist und Zigeuner spielen. Es wäre sehr schön, ihn aber macht es nicht stolz, sondern vor Scham wird er rot. Au lieu de cueillir, comme un insouciant enfant, cette volupté d'un soir, je baissai la tête avec le sentiment de trahir, par ce petit geste, une cause infinie. Irgend eine Stimme spricht in ihm und er hört sie. Fräulein Liette wünscht im geschlossenen Wagen heimzufahren. Der Jüngling ist von einer tadellosen Höflichkeit, das Fräulein ist wütend. Er erinnert

sich des Fiakers der Emma Bovary. Das würde ihn aber freilich nicht hindern. Doch „irgend eine unsichtbare Gegenwart“ hält ihn ab. Und vor der Wohnung Liettens küßt er der jungen Dame die Hand, nennt dem Kutscher sein Hotel und läßt sie auf dem Pflaster so verblüßt und vor Erstaunen starr, daß er meint, sie stehe vielleicht heute noch dort. Dann aber, endlich allein, weint er. Er fühlt sich befreit, doch schmerzt es ihn, so gar nicht den anderen jungen Leuten zu gleichen, die sorglos von allen Genüssen kosten. Und wer weiß, was dem Fräulein, das ja nicht gewohnt ist, sich so leicht schrecken zu lassen, noch alles glückte, wenn er nicht den andern Tag heim müßte: Großmama ist plötzlich gestorben.

Diese nicht aufregende Geschichte hat einen unbeschreiblichen Reiz. Ein hoher, fast etwas trauriger Ernst mischt sich da mit der friedlichsten Heiterkeit so bezaubernd, daß man ein geradezu sinnliches Wohlgefühl, ein Gefühl leiblicher Erfrischung hat, wie auf einem hohen Berge oder wenn am Meer der Abend kommt. Bloß durch den Gegenstand, den Vorwurf allein läßt sich das nicht erklären; auch der reinste Zustand kann dumpf geschildert werden; ja gerade weil er an keinen Affekt rührt, langweilt er leicht. Je weniger ein Vorwurf die Sinne, die Nerven oder doch die Neugierde des Lesers bewegt, desto mehr bewegende Kraft fordert er vom Künstler, indem er ihm aber zugleich keine Gelegenheit gibt, diese Kraft irgendwo recht anzusetzen; es fehlen überall die Hebel dazu. Die gelassene Schönheit des ruhigen Stehens oder Sitzens, die wir an griechischen Grabstelen oder zuweilen auch an Buddhastatuen bewundern, ist deshalb auch noch nicht wieder erreicht worden; die Nachahmungen der

klassizistischen Zeit erkälten. Am ehesten mögen derlei ganz unsinnliche Wirkungen noch dem Pastell, der Radierung oder der Zeichnung zuweilen gelingen. Daran erinnert auch dieser Roman zunächst: er ist von der erregenden Stille gewisser Handzeichnungen, etwa Leonardos, doch auch Rodins oder Klimts, die ja auch zugleich etwas den Betrachter Entfernendes, ja fast Abweisendes und doch aber wieder etwas geheimnisvoll Näherndes, Anlockendes, Anziehendes haben. Doch bei diesem ersten Eindruck beruhigt sich der Leser nicht. Er fühlt dunkel, die Reize Mauriacs auch noch anderswo schon erlebt zu haben. Aber wo? Bei den großen französischen Moralisten? Eine gewisse geistige Verwandtschaft ist ja da: der ruhige große Blick, die Milde des Starken, der Gewaltsamkeit nicht nötig hat, die Gelassenheit des Vortrags. Aber der Roman übertrifft sie noch irgendwie. Er hat irgend etwas, das ihm, auch wenn er ans Sublime streift, auch wenn er ins Subtile geht, noch seine Einfachheit, ja fast Kindlichkeit zu bewahren erlaubt, auch dort noch, wo die Moralisten doch meistens vorziehen, mit Sarkasmen oder gelegentlich auch einem gewissen Predigerton, jedenfalls durch äußere Zeichen noch ihrer Würde nachzuhelfen. Es ist die Einfachheit, ja Kindlichkeit von Menschen, die sich ihrer Würde so sicher fühlen, daß sie sich ihrer gar nicht erst vergewissern müssen, und die dabei so wenig Wert auf diese Würde legen, daß ihnen niemals einfällt, von ihr einen andern Gebrauch zu machen als den unbewußten. Hat man dies erst bemerkt, dann weiß man jetzt aber auch, an welche Tradition Mauriac anknüpft: der Name Fenelons meldet sich zunächst, ja: das ist derselbe Ton von angeborener, dann

aber auch noch bewußt ausgebildeter reiner Güte zusammen mit der freien Anmut, der ungezwungenen Laune, der lässigen Sicherheit eines wohlgeratenen Weltmanns. Doch auch dieser Name wird dann wieder verdrängt und eine noch edlere Gestalt erscheint, in der sich Demut mit Glanz, Herzenseinfalt mit höchster Kultur, eine fast raffinierte Geistigkeit mit Armut im Geiste, Kraft und Zartheit, Sittlichkeit und Sitte vermählen: Franz von Sales. Und jetzt hat man die Formel für Mauriac: mit einer an Barrès gebildeten Technik nimmt er die Tradition des geistlichen Brieffstils wieder auf. Deshalb soll er nicht etwa mit seinen Vorbildern verglichen werden, er würde sich das wohl selber verbitten, er käme da auch zu kurz. Nur als Beispiele seiner Geistesart wurden sie genannt, einer Geistesart, deren Grundzug sich freilich auch an Barrès oder Stendhal, auch an Renan oder Benjamin Constant zeigt, an jenen aber mit einer fliegenden Hitze, an diesen eiskalt: erst bei Mauriac hat er die still wärmende gedämpfte Glut Fenelons und des Salesianers wieder. Dieser Temperaturunterschied ist aber keineswegs bloß ein Temperamentsunterschied, es ist ein Wesensunterschied. In allen drei Gruppen beherrscht der Verstand den Ausdruck; überall sind es Menschen mit einem gebändigten Chaos, wohl geordnet und gut geführt, von Takt und Maß. Nur daß uns bei Renan und Constant diese schönen Eigenschaften eher fast ein bißchen ungeduldig machen, weil sie dort doch leer und unfruchtbar bleiben, als wäre dort überhaupt niemals etwas gewesen, dem erst den Takt zu schlagen, das erst zu mäßigen sich auch gelohnt hätte. Barrès und Stendhal aber, auch Männer hohen Verstandes, haben vor jenen die

Einsicht voraus, daß, wenn der Verstand zeigen soll, was er kann, er immer doch erst etwas braucht, woran er es zeige; dreht er sich, wie bei jenen, bloß in sich selber herum, so bleibt das Vergnügen dürftig. Also helfen sich Barrès und Stendhal, indem sie von Zeit zu Zeit immer das Chaos wieder ein wenig öffnen, um daraus Unbeherrschtes einzulassen, nur gerade soviel, daß der Verstand daran zu tun kriegt: die Furcht vor der Leere, vor der Kälte treibt Stendhal nach Italien und macht einen künstlichen Milanesen aus ihm, wie sie Barrès aus dem Garten der Berenice ins Parlament treibt und zum „Barbaren“, zum Nationalisten macht; sie suchen Leidenschaft, um dem Verstand einzuheizen. Das hat Mauriac nicht nötig, so wenig wie Fenelon und Franz von Sales. Die können es wagen, sich dem Verstande gelassen anzuvertrauen, sie müssen nicht erst ihr Chaos wieder öffnen. Denn bei ihnen hat der Verstand einen Hintergrund: ihren Glauben; aus dem füllen sie nach. Der Fromme bändigt ja sein Chaos anders als der bloß Verständige. Dieser sieht vom Chaos ab, er sieht weg; und allenfalls bedeckt er es, und wenn das glückt, kann's ihm gelingen, daß er sein Chaos mit der Zeit vergessen lernt. Alle bloß auf dem Verstande ruhende Sittlichkeit besteht in einer Übung, den Willen vom Chaos abzulenken, auf eine zweite, vom Verstande fingierte Natur hin. Gelingt es, diese Fiktion zur völligen Illusion zu steigern, so leben solche Menschen, gar wenn das Schicksal es unterläßt, sie zu versuchen, oft jahrelang neben sich hin, von sich weg und werden allmählich ganz unbekannt mit sich; das ist der Typus des braven liberalen Mannes. Wer aber meint, solche Menschen hätten ihr Chaos gebändigt, irrt:

sie haben ihrem Chaos bloß den Rücken gekehrt und sind gewissermaßen von ihm weggezogen; sie machen auch immer den Eindruck, daß ein Stück von ihnen fehlt, und es kann bei der ersten Gelegenheit plötzlich wieder da sein, beim ersten ans innere Leben selbst dringenden Ereignis, in irgend einer Gefahr, im Kriege. Doch ist dies immerhin die einzige Art, wie der bloße Verstand noch allenfalls mit der menschlichen Natur fertig zu werden vermag: indem er die Augen vor ihr schließt. Anders, wer glaubt: der unternimmt es nicht, das Böse der menschlichen Natur abzuleugnen, er sieht vom Chaos niemals weg, er stellt sich ihm, er lebt mit ihm Aug in Aug, ja dies ist für ihn der Sinn des Lebens, sich dem Chaos zu stellen, mit ihm zu ringen und so dann der unverdienten Kraft theilhaft zu werden, daß er es niederringt, daß er es gehorchen lehrt, daß er es verwandeln und gestalten lernt. Daher der innere Reichtum, die Fülle solcher Menschen, die nun freilich auch wagen können, sich dem Verstand anzuvertrauen: ihnen macht er nicht kalt, sie kann er nicht erschöpfen. Nur der Fromme darf es sich eigentlich erlauben, ein Verstandesmensch zu sein, und muß nicht fürchten, auszurinnen.

Das gibt auch diesem Romane seine geheime Kraft: auch in der Enge spürt man hier noch so viel Weite, auch sein Schweigen tönt noch, er gleicht dem ruhenden Meer zur Mittagsstunde. So kann er sich diesen stillen Schritt, dies freundliche Verweilen, dieses langsame Gleiten erlauben, und es geschieht noch, daß dem Leser dabei das Herz klopft. Hier ist es einmal gelungen, mit Lässigkeit präzise zu sein und im Subtilen einfach zu bleiben. Und alles hat hier Kerzenlicht! Und immer fühlt man, daß

alles ja nur ein Gleichnis ist. Immer fühlt man die Macht einer unsichtbaren Gegenwart. Alles fühlt man in Beziehung. Zwischen einem nicht einmal ungewöhnlichen Knaben und ein paar gleichgültigen alten Damen spielt sich alles ab und eigentlich spielt sich ja nichts ab; es geht nichts vor, es wird auch nichts geschildert, es wird kaum etwas gesagt, es wird nur erzählt, es wird freilich sehr gut erzählt, aber mit dieser ganz hohen Erzählerkunst wird im Grunde doch schließlich nichts erzählt, und wenn der tiefbewegte Leser dann einmal aufblickt und sich verwundert fragt, was ihn denn so bewegt, weiß er's so wenig, als einer zu sagen weiß, warum ihn der Anblick einen Sternennacht so beglückt.

Es ist der seltene Fall einer Begegnung von zwei Kulturen, die sonst jezt einander nicht zu kennen pflegen: eines Katholiken mit einem Artisten. Bei Huysmans war das anders: da wurde der Artist erst aus Enttäuschung, aus Ekel, aus Scham zum Katholiken, es war eine Flucht, und eine gewaltsame. Hier ist ein müheloser, ein selbstverständlicher, ein unbetonter Katholik. Und ebenso ist's ein Artist, der vielleicht gar nicht den Ehrgeiz hat, kaum viel Wert darauf legt und es am Ende gar nicht weiß. Jede dieser Kulturen scheint hier ganz Natur geworden. In unserer Zeit der vermischten Menschen ist reine Kultur, welcher Art auch immer, nicht oft zu sehen. Menschen aus einem Stück und ohne Sprung sind selten geworden. Und findet sich einmal einer, so wird es ihm meistens so schwer, sich zu bewahren, daß ihn die Anstrengung um alle Unschuld bringt: er troht sich durch, er ist nicht mehr naiv. Auch der Glaube wird heute meistens getragen, er wird emporgehalten, er hat

erst erkämpft oder doch verteidigt werden müssen, und das merkt man ihm an. Das ist kein Vorwurf, es kann sogar ein Lob sein. Nur hat solcher Glaube dann keine Kinder-
augen mehr. Noch seltener aber ist vielleicht ein Artist mit Kinderaugen. Früher gab's das, Cellini ist das schönste Beispiel des geborenen und immer naiv gebliebenen Artisten. Die Japaner sind es heute noch zuweilen. Bei uns aber scheint dieser Schlag der naiven, der ungekünstelten, ja unbewußten Artisten ausgestorben. Van Gogh hatte vielleicht noch einen Zug davon und Rodin hätte gern einen gehabt, denn Rodin, mit seinem ungeheuren Wissen um die Kunst, hat auch das gewußt, daß der Künstler heute den Artisten braucht und daß der Künstler aber, wenn er nicht an seiner Seele Schaden nehmen will, in sich nur einen ganz naiven Artisten brauchen kann, nur einen, der es selber gar nicht weiß, sondern bloß seinem unschuldigen Spieltrieb gehorchen muß. Mauriac scheint einer von dieser Art: man hat niemals den Eindruck, daß er das „gesuchte“, das „gewählte“ Wort erst hat suchen oder wählen müssen: er trifft's nur, scheint's. Und es wirkt desto stärker, weil er nicht die Gewohnheit der heutigen Stilisten hat, gleich den ganzen Vorrat von Synonymen vor uns auszuschütten. Er weiß hauszuhalten. Ein sparsameres, knapperes Französisch läßt sich kaum denken; und die ewige Angst aller, überhört zu werden, scheint er nicht zu kennen. Er ist so dreist, zuweilen nichts sagend zu sein, aber so, daß gerade dies ein Reiz, ja daß es spannend wird und der nächste Satz dann gerade dadurch erst zur größten Wirkung kommt. Nietzsche hat einmal gesagt, es sei das Merkmal dekadenter Schriften, daß darin das

einzelne schöne Wort den ganzen Satz, in dem es steht, erschlägt, und der einzelne schöne Satz wieder die Periode, zu der er gehört, und diese Periode die ganze Seite, die Seite wieder das ganze Kapitel, bis zuletzt die Schönheit des Buches von lauter schönen Einzelheiten erschlagen wird. Dann ist Mauriac gerade das Gegenteil eines Dekadenten: Hebt man da den Satz, der einen eben noch durch seine Schönheit zu Tränen gerührt hat, heraus und betrachtet ihn für sich, so sieht man ihm gar nicht an, was uns denn an ihm eigentlich so tief bewegt, ja erschüttert haben kann; er ist dann auf einmal ein bißchen blaß, und erst wenn man ihn wieder ins Ganze zurückstellt, blüht er wieder auf. Dieser Roman hat nicht Schönheiten, er reiht nicht Schönheiten an einer Schnur auf: vom Ganzen aus fühlt man erst jedes Einzelne von derselben ruhigen Schönheit durchdrungen, die doch eben am Einzelnen erst entsteht, die jedes Einzelne braucht wie jedes Einzelne sie, die im Füreinander aller Einzelnen besteht. Dieser Roman ist Musik, aber, das ist das Kuriose, eine Musik, die der Verstand macht! Nur gläubigem Verstande kann das gelingen.

3.

Wo immer man einen der Romane Baumanns aufschlägt, man denkt sogleich an Balzac. Aber das will zunächst noch gar kein Werturteil sein. Man sucht nur im ersten Erstaunen irgend einen Namen für das überwältigende Gefühl einer Unermesslichkeit. Man will irgendwie den Schrecken, das Entsetzen, die Seligkeit nennen — Schrecken, Entsetzen und Seligkeit nicht bloß über den Riesenschritt und die Räuberfaust dieser

Romane, sondern über die ganz andere Welt, in die sie uns entführen. Man hat einen Roman erwartet, man war auf „Literatur“ gefaßt und — ist von einem Element verschlungen. Die gewohnten Maßstäbe versagen, das Urteil verstummt, unser Geschmaç begreift, daß er hier gar nicht gefragt wird; hier kommt's gar nicht dazu, daß uns etwas gefällt oder mißfällt; wir sind hier in einer selbstlautenden Wirklichkeit von solcher Eigenmacht, daß sie durchaus nur an sich selber gemessen, daß ihr Gesetz nur aus ihr selber geholt werden kann. Um das Erratische dieser Erscheinung neuen Geschlechts auszudrücken, an der es fast phantastisch wirkt, daß sie sich in dem üblichen gelben Bande zeigt, als wär's ein beliebiger Roman, sagt man Balzac, von dem man ja doch auch eigentlich nie begreifen kann, daß er seinen Purpur in das literarische Gewand steckt. Das Gefühl, das man gleich bei den ersten Worten Baumanns hat, das Gefühl, daß es hier von Anfang an um etwas ganz anderes geht als sonst in Romanen, nicht etwa bloß dem Grade nach, auch nicht der Begabung nach (wir sind hier in einer Region, wo das Wort Begabung überhaupt kein Unterkommen mehr hat), sondern dem Wesen nach, das drängt dem Leser zunächst den Namen Balzac auf. Wie recht es aber hat, merkt er erst am Ende. Wenn er nämlich beide Romane Baumanns kennt, sich nur aufatmend besinnt und das Ungeheure, von dem er noch glüht, stammelnd zu begreifen versucht, wird er dann allmählich erst inne, daß wirklich beide, Baumann und Balzac, durch ganz dasselbe von dem, was man sonst jetzt Literatur nennt, getrennt sind. Goethe, menschlich und künstlerisch größer, auch als Balzac, trennt sich nicht von ihr. Auch Shakespeare nicht,

auch Cervantes nicht. Aber Calderon, Dante, die Nibelungen, die griechischen Tragiker, Homer, das Gilgameschepos trennen sich von ihr. Man wird gleich sehen, daß damit kein Werturteil gemeint ist; ja nach den künstlerischen Gewohnheiten unserer Zeit mag es eher ein Tadel für die Reihe Balzac—Gilgamesch sein. Unsere Zeit fordert vom Kunstwerk, daß es ein völlig in sich geschlossenes, aus eigener Kraft um sich kreisendes, seinen eigenen Sinn selbst erfüllendes Wesen sei. Der Künstler fühlt sich als Gott, aus nichts erschafft er eine Welt und gibt ihr die Kraft, fortan aus sich selbst zu leben. Sie braucht ihn dann nicht mehr; er ist nur der primo motore, fortan nimmt sie, wie die Sterne, selbst ihren Lauf. Der Künstler schafft dann noch andere. Sie mögen sich untereinander zuweilen gleichen als Geschöpfe desselben Vaters, zuweilen aber gleichen sie sich auch gar nicht; und ob sie sich gleichen oder nicht, jedes dieser Geschöpfe lebt sein abgesondertes Leben für sich: es braucht den Vater nicht mehr, es braucht die Geschwister nicht, mit ihm ist etwas in seiner Art Einziges, Einmaliges, Unvergleichliches, Unersehliches, Unwiederbringliches da, das sich selber völlig genügt, das auf nichts anderes deutet als immer nur wieder auf sich selbst zurück, das den Anspruch macht, in seiner Art so vollendet zu sein, daß diese Art damit erschöpft ist. Den entfliehenden Augenblick, einen niemals wiederkehrenden Atemzug zu verewigen, ist der Ehrgeiz dieser Künstler mit ihren Werken. Der höchste Fall davon ist Shakespeare. Bewußt hat es keiner leidenschaftlicher begehrt als Flaubert. Goethe nennt freilich einmal seine Werke „einen Komplex von Gefühlen, Gedanken, Erfahrungen und Resultaten, die aufeinander

hinweisen“. So sahen sie für ihn aus, der sich in allen wieder fand, so sehen sie für uns aus, die doch nur immer ihn in allen suchen. Im Grund ist's aber doch kaum zu fassen, daß der Werther und die Wahlverwandtschaften, daß Prometheus und die Marienbader Elegie von derselben Welt sind. Sie haben ein Jenseits gemeinsam, ihre Herkunft. Im Diesseits ihrer eigenen Existenz sind sie voneinander geschieden. Die Vollkommenheit, mit der jedes nicht nur von den anderen, sondern auch vom Vater, ja von der ganzen Schöpfung geschieden ist, um selber eine Schöpfung, für sich ausreichend, zu sein, ist das einzige, was sie miteinander gemein haben. Und gerade nach der Annäherung an diese Vollkommenheit, nach dem Grade der Abgeschlossenheit eines Kunstwerks von seinem Schöpfer und allen Geschöpfen zur alleinigen Vollendung in sich selbst, pflegen wir es heute zu schätzen. Gerade darin, daß mit ihm etwas erschaffen wird, daß etwas erscheint, was es vor ihm noch nicht gab, daß mit ihm etwas verschwände, was durchaus niemals wiederkommen kann, finden wir seine Bedeutung, und nur nach dieser erschaffenden Kraft gilt uns der Künstler. In jungen Jahren schrieb ich einen Satz, den die Wiener Sezession dann auf ihr neues Haus gesetzt hat: „Seine Welt, die niemals noch war, die niemals mehr sein wird, zeige der Künstler!“ Der Satz enthält das bewegende Motiv der Künstler seit der Renaissance, ja man könnte sagen: seit der byzantinischen Kunst. Erreicht hat es selten einer, aber wenigstens den Anschein wollen sie sich alle geben, den Anschein, der Künstler habe hier ein inneres Stück von sich abgelöst und mit belebender Kraft angehaucht. Baumann aber gibt sich diesen Anschein nicht, und

das ist es, was ihn in die Reihe Balzac-Gilgamesch stellt. Der Leser Balzacs steht über wogendem Nebel, ein ungestalt dampfendes Meer vor sich; auf einmal zerreißt der Dunst an irgend einer Stelle und läßt Gestalten: Tal, Fluß, Wald, Häuser und Menschen, sehen, wir ahnen eine Welt, aber schon entzieht sie sich uns wieder, doch nur, um sich an einer andern Stelle wieder aufzutun: wir empfinden dabei den Dichter nicht als ihren Schöpfer, sondern er zieht bloß den Vorhang weg, nie ganz, immer nur einen Augenblick, aber doch lang genug, um es wissen zu lassen, daß der Nebel, in dem wir stehen, überall Land bedeckt, daß hinter dem Augenschein, der unser irdisches Leben trägt, Wahrheit liegt. Und wie, wenn der Nebel sich auch nur einen Atemzug lang teilt und sich gleich wieder schließt, wir fortan die selige Gewißheit haben, daß überall Land ist, wie das Stück, das uns schon wieder entflieht, uns für ein Ganzes bürgt, uns des Ganzen versichert, wie wir, wenn sich auch der Vorhang wieder schließt, nie mehr vergessen, daß es bloß ein Vorhang ist, so genügt es, Balzac ein einzigesmal, von welcher Stelle seines Werks auch immer aus, erlebt zu haben, um eigentlich schon des Ganzen teilhaft, um eines ungeheuren Zusammenhangs fortan ahnungsvoll gewiß zu bleiben. Ja wir wären dieses ungeheuren Zusammenhangs auch dann gewiß, wenn wir nur einen einzigen Band der Comdie humaine hätten. Wir sind des ungeheuren Zusammenhangs beim ersten Bande gewiß, den uns der Zufall in die Hand gibt. Ja man darf sagen: die verwirrende Flle der sämtlichen Bnde, so tausendfältig sie glänzt, bringt uns im Grunde nichts Neues mehr, sie bestätigt nur überall wieder jenes erste

Erlebnis einer hinter dem Augenschein ruhenden, der menschlichen Willkür entrückten Welt, deren Schöpfer ja dieser Dichter gar nicht, deren Zeiger er nur ist und die vielleicht morgen wieder ein anderer zeigen wird; sie bleibt ja dieselbe, sie zeigt sich bei Balzac nicht anders als im Inferno, am Hofe Ezechels oder in der Antigone, höchstens das Licht wechselt, sie bleibt dieselbe; nur daß einer die Kraft hat, mit zeigender Hand bis an sie zu dringen, und uns einen Abglanz von ihr bringt, darauf allein kommt es an! Daher auch das Merkwürdige, daß wir kaum bemerken, wie schlecht Balzac eigentlich „komponiert“: er will ja gar nicht, wie die Künstler, ein Gleichnis der Schöpfung geben, ein Siegel der Welt, ein „Kosmöschen“, wie Kurt Hiller neulich gespottet hat, sondern er will uns mit ausleuchtenden Blicken zeigen, was hinter den Gleichnissen ist, das, wovon sie Gleichnisse sind. Der Künstler seit der Renaissance geht darauf aus, in seinem Weltbild immer mehr das Objektive so zu verdrängen, daß davon zuletzt nur ein rein subjektiver Ausdruck übrig bleibt, seine „Impression“ davon, während Balzac sein Subjekt im Objektiven ertränkt und dann noch dort bis in die Tiefen dringt, bis zu den Müttern: er geht die Natur durch, bis ins Übernatürliche hinein. Er weiß, daß die Wahrheit jenseits ist, jenseits vom Subjekt nicht nur, sondern auch noch jenseits vom Objekt, erst in Gut und Böse, in der Ewigkeit, in dem, der allein sagen kann: Ich bin, der ich bin!

Nochmals: Rein Werturteil ist's, wenn hier Baumann mit Balzac verglichen wird. Es soll nur rein sein Gebiet abgesteckt, es soll die Grenze gezogen werden zwischen ihm und der übrigen Literatur. Auch er ist wie

Balzac kein „Schöpfer“ in dem jetzt üblichen Sinne: er sondert nicht aus sich Gestalten seiner eigenen inneren Welt ab, nein, er sucht im Scheine seiner eigenen inneren Welt den hinter ihr verborgenen Grund auf, und diesen schauend erkennt er dann an den Erscheinungen der Zeit die Züge der Ewigkeit wieder. Veränderlichen Begebenheiten des Tages die leise Spur des unvergänglichen Gesetzes abzuhorchen, sinnt seine Kunst: jenes Wiedererkennen der einen sich in allem vollstreckenden Wahrheit in ihren wechselnden Masken stellt sie dar. Er steht damit völlig außerhalb aller Literatur, wie nach Balzac nur noch Hello (an den er übrigens nicht nur in dem gebannten Hinstarren auf die Zeichen der Übernatur, sondern auch durch seine hymnische Sprachgewalt erinnert). Wie Balzac bedient er sich der herkömmlichen Mittel der Literatur ganz frei, den Ehrgeiz der phrase bien faite kennt er nicht, ja er stößt sie zuweilen mit dem Fuße weg, ungeduldig und voll erbitterter Verachtung. Denn er will nur eins: die Wahrheit entblößen. Die Leidenschaft, mit der er überall nach ihr greift und sie sozusagen auf der Straße anfällt, hat etwas Erschütterndes. Überall ist sie ja für ihn, er muß ihr nur das Gewand abreißen, in das Menschentrug sie versteckt hat. Wo er damit anfängt, ist ihm ebenso gleich, wie wann er aufhört: wir sind ja doch überall an der Wahrheit, überall auf dem Weg zu Gott. Und was der Mensch aber auch davon ergreift, alles Irdische bleibt doch Stückwerk. Nirgends maßt Baumann sich ein artistisches Streben nach Vollkommenheit an, er stößt nur wie ein Raubvogel auf seine Beute herab; aber da doch auch das kleinste Stück, das er an sein Stückwerk anstückt, noch

von der ganzen Wahrheit blutet, wird hier eine viel höhere Vollkommenheit erreicht: keine künstliche, wie sie der Artift seinem Werke ansetzt oder zufügt, sondern die lebendige des unzerstörbaren Zusammenhangs mit der Urwahrheit. Es ist das Gegenteil von bewußter Komposition. Seine Romane bewegen sich in Zufällen wie der Sinn des Lebens selbst. Sie bewegen sich auch gern im Berruchten, sie sind voll Sünden, es wird oft tiefe Nacht darin, doch immer geht dann aus ihr die Sonne wieder auf. Er peinigt zuweilen seine Gestalten so, daß eine einmal zu Gott schreit: „Mais aussi pourquoi avez-vous fait un monde où il peut y avoir tant d'infamie?“ Und der Leser möchte mitschreien vor unerträglichem Entsetzen, doch seine Qual ersticht, denn eben aus der Tiefe des Leids steigt ja der Sinn des Leids empor, und jener vermessen zweifelnden Frage wird die tröstende Antwort: „Le sacrifice est la vie du monde, depuis l'herbe, immolée sans le savoir, à l'agneau qui broute, jusqu'à l'Homme-Dieu, qui a renoué, qui renouera la terre par le Sang des Justes, des Martyrs, et par le Sien!“ Uns ist es gegeben, frei zu werden, indem wir unseren Willen aufopfern: dann erleiden wir das Leid nicht mehr, es wird uns zur eigenen Tat, und so wird's uns zum Lohn. Das ist die große Kraft, die unser Glaube den Menschen schon hier auf Erden gibt: er lehrt ihn alle Notwendigkeit in Freiheit verwandeln, und nur wer den Willen Gottes annimmt, kann erst das Leben bejahren; nur wer das Martyrium sucht, findet hier auf Erden schon den Vorgeschnack der Seligkeit; nur wer sich überwindet, nur der Entselbstete, nur der Gekreuzigte lebt!

„L'Immolé“ heißt Baumanns erster Roman — gestaltenreich wie Rodins Höllenspforte, im Gewühl der alten Stadt Lyon spielend, aus Grausen in Verklärung leitend, durch Schuld zur Sühne, durch Leid zur Opferlust am Kreuze. „La Fosse aux Lions“ heißt der zweite — robust, einsilbig, von der Bedrungenheit Maupassants, in der Vendée spielend, auf einem alten Schloß, unter Edelleuten, auch wieder eine „prédestination d'holocaustes“ erfüllend, auch wieder mit demselben Schlusse: Cum te consumptum putaveris, orieris ut lucifer! Beide könnten auch heißen wie jenes tief sinnige Gedicht Calderons: Die Andacht zum Kreuze. Und man hat das Gefühl: alle anderen auch, die er je noch schreiben wird! Wer erst so weit ist, dem muß, was er immer sinnt, schreibt oder tut, zur Andacht zum Kreuze werden. Wer erst einmal die Wirklichkeit mit dem Blick der Wahrheit erkannt hat, der sieht in ihr nur noch das Kreuz, der hört nur noch den Ruf zum Kreuze, der kommt auf allen Wegen ans Kreuz. Unica spes mea, omnis spes mea, heißt's im Gebet: Keine Hoffnung wird dir gelassen als auf das Kreuz, die aber enthält auch alle anderen, am Kreuze sind sie dir dann insgesamt erfüllt. Dem Gekreuzigten zergeht der Schein, der Fluß des Werdens hält still, das Sein beginnt. Suche das Kreuz! Lerne dich kreuzigen! Aber an deinem Kreuze! Denn das ist die letzte Kreuzigung, die schmerzhafteste von allen: daß du auch noch lernst, dir nicht nach deinem Gefallen ein Kreuz auszuwählen, sondern dich in Demut bereitzumachen für das unbekannte Kreuz, das du zu tragen bestimmt bist, daß du gerade den Willen Gottes wollen lernst, den du nicht willst! Es ist ja die letzte Zuflucht, in der sich unsere

Selbstsucht versteckt, daß wir zwar uns zum Opfer darzubringen gewillt sind, aber nach unserm eigenen Sinn. Erst wenn du auch sein letztes Aufzucken noch überwunden und alles, was du bist, dem Willen zum Kreuze unterworfen hast, werden dir aus deinem Kreuze die roten Rosen blühen.

Es ist der unerbittliche, das ganze Leben durchdringende, den ganzen Menschen fordernde Katholizismus, den Baumann verkündet. Für ihn ist man entweder in jedem Atemzug Katholik, oder man ist es gar nicht. Wer auch nur einer Erwägung, ob nicht doch vielleicht irgend ein Kompromiß des Kreuzes mit der Welt möglich wäre, fähig ist, der ist es schon nicht mehr. Es gibt keine Katholiken in Intervallen. Deutsche Leser Baumanns, von seinem brennenden Durst nach dem Opfer fast erschreckt, haben beklommen gefragt, ob dieser Katholizismus nicht doch gar zu französisch sei. Selbst der liebenswerte Okkupationsfeldat, der zuerst im „Hochland“ (Juliheft 1917), so fromm ergriffen, sich tief einfühlend, vom „Immolé“ erzählt hat, scheint doch manches darin als „spezifisch französisch“ empfunden zu haben. Ich muß gestehen, daß ich überhaupt mit den Worten: französischer Katholizismus und deutscher Katholizismus oder meinetwegen chinesischer Katholizismus nichts anzufangen weiß, ich kann mir dabei nichts denken. Es gibt allerorten Katholiken, Katholizismus gibt's nur einen. Die Katholiken sind verschieden, der Katholizismus ist überall derselbe. Verschieden ist der Grad, in welchem die Katholiken katholisch sind. Der Katholizismus ist immer gleich, die Rasse bestimmt höchstens die Nähe oder Entfernung von ihm (auch das bleibt mir übrigens höchst fraglich, wie mir

überhaupt die Bedeutung des Bluts für den Geist immer fraglicher wird; diese Fragwürdigkeit ist eigentlich das Thema meines neuen Romans). Nein, der Unterschied der französischen von den deutschen Katholiken liegt in ihrer Stellung zum Staat. Wo der Staat, wie jetzt in Frankreich, sich offen als Organisation der Gewalt zu irdischen Zwecken zeigt und seine Feindschaft gegen den Geist durch die Tat bekennt, hat der Katholik nur die Wahl: entweder keiner mehr oder es bis zum Martyrium zu sein; der Staat zwingt den Katholiken dort ans Kreuz. In Ländern aber, wo der Staat zwar den Katholiken mißtraut, aber ihren Glauben als einen Behelf zur Lenkung der Massen ausnützen zu können meint und also gern auf gegenseitige Schonung vorderhand paktieren möchte, kann in stark nach Erdenlust verlangenden, schwach katholisch angehauchten Menschen der Wunsch entstehen nach einem Arrangement mit dem Fürsten dieser Welt. Die französischen Katholiken haben eins voraus: sie sind die Mittläufer los. Aber wir haben Katholiken genug, die, ganz wie sie sind, in den Romanen Baumanns stehen könnten. Heimliches Martyrium ist darum nicht geringer, verborgenes Kreuz trägt sich nicht leichter, und vielleicht hat der Jesuit im „Immolé“ recht, der meint, unser Herr Jesus, als er noch auf Erden ging, habe von den Seinen ja gar niemals besondere Leiden verlangt: „C'est l'homme intérieur qu'il a voulu, par-dessus tout, crucifier!“ Und vielleicht wünscht im stillen mancher von uns die Stunde herbei, wo wir wieder werden rufen können wie der große Klemens August von Köln: „Gelobt sei Jesus Christus, jetzt geschieht Gewalt!“

November 1917.

Berliner Kultur

Wiener, die nach Berlin kommen, die ungeheure Lebendigkeit dieser Neid erregenden Stadt erleben, sich staunend, betäubt, verwirrt, erschreckt fühlen und zugleich verzagt, betört, niedergedrückt, aber auch aufgewühlt und emporgewirbelt, müssen gestehen: „Ja, das haben wir nicht, davon ahnen wir in unserer guten Stadt noch nichts!“ Doch sie unterlassen nie, nach einer Pause hinzuzufügen, aufatmend und wie zum eigenen Trost: „Dafür haben wir aber eine alte Kultur!“

Dies ist eine Redensart, die man von Wienern in Berlin auf Schritt und Tritt hören kann. Sie beruhigen damit ihr Gewissen. Und sobald sie sich vom Schrecken der ersten Verblüffung erholt und nur allmählich erst wieder ein wenig gefaßt haben, lassen sie dann meistens auch noch das Wort „alt“ weg und parieren Berlin, das sie ja stets als einen stillen Vorwurf empfinden, mit dem typischen Satz: „Wir aber haben Kultur!“ Und ebenso typisch ist es, daß der Berliner da gar nicht widerspricht. Er gibt das gern zu. Er steht überhaupt innerlich besser zu Wien als der Wiener zu Berlin. Er ist ganz unbefangen, neidlos und ohne das Bedürfnis, die beiden Städte zu vergleichen. Er bewundert manches an Wien, wünscht es sich aber nicht in Berlin. Er anerkennt die Wiener Kultur, aber es regt ihn nicht auf, wenn man behauptet, daß Berlin „keine Kultur“ hat. Er sagt dann höchstens: „Es hat keine nötig!“

Oder er sagt auch wohl: „Wenn wir keine Kultur haben, so haben wir dafür was Besseres. Kultur ist Vergangenheit, wir haben Zukunft. Ihr seid Erben, müßt Schätze hüten, so kommt ihr selbst zu nichts, wir aber haben die Hände frei, so können wir selber schaffen!“ Ja, dieser ruhige Stolz auf das Tun aus eigener Kraft läßt den Berliner bisweilen sogar geradezu damit prahlen, daß er keine Kultur hat.

Gott sei Dank hat er keine! Er will gar keine! Wozu? Gott bewahre! Was sollt er damit anfangen? Kostet bloß Geld und taugt zu nichts! So ein altes Wiener Barockpalais, wunderschön, Gott ja, zum Anschauen, aber höchst unbequem darin zu wohnen, wertvoll, aber unnützlich. Schließlich Geschmacksache, jeder mag wählen; nur muß er sich entscheiden, entweder — oder! Beides zusammen geht nicht, gibt's nicht, hat's nie gegeben: entweder vom Gestern leben oder zum Morgen, zugleich aber rückwärts und vorwärts ist unmöglich, entweder Kultur oder Untergrundbahn, und, Rinder, Untergrundbahn ist auch nicht zu verachten.

*

So hab ich oft kluge Berliner sagen hören. Und sie wurden mir bitterböse, wenn ich entgegnete: „Es ist aber ja gar nicht wahr, daß ihr keine Kultur habt. Es ist nicht einmal wahr, daß ihr bloß neue Kultur habt. Ihr habt alte, nur bemerkt ihr sie nicht, weil ihr sie nicht bemerken wollt, weil ihr fast Angst davor habt, Kultur zu haben, weil ihr euch fürchtet, euer Wille zur Zukunft könnte darunter leiden!“ Aber davon wollen sie nichts hören. Sie sind fast beleidigt, wenn man ihnen von der alten Berliner Kultur

spricht. Sie empfinden das fast als eine Drohung. Und ich kann es mir schon erklären, da ja dieses neue Berlin dadurch allein so groß geworden ist, daß ihm stets wichtiger war, Geschichte zu machen als Geschichte zu haben. Und doch werden sie jetzt lernen müssen, sich auch einmal darauf zu besinnen, daß es eine alte Berliner Kultur gibt! Wenn mich nicht alles täuscht, ist jetzt der Augenblick da, wo sie sie brauchen. Sie werden nämlich sonst amerikanisiert. Es scheint mir jetzt der Augenblick der Entscheidung, ob Berlin künftig bloß die größte Stadt Deutschlands sein will, oder ob es die Kraft haben wird, für die Großstadt einen deutschen Ausdruck zu finden, der dann vielleicht die ganze Welt beherrschen könnte. Dies aber kann es nur, wenn es sich auf seine alte Kultur besinnt.

Mir, dem Österreicher, kommt nicht zu, Berlinern das Wesen ihrer alten Kultur zu schildern. Da sie selber sie so wenig achten, kaum von ihr reden und nur immer auf die Gegenwart pochen, bin auch ich, als ich vor dreißig Jahren zum erstenmal nach Berlin kam, blind für das alte Berlin gewesen und lange die stille, harte Kraft gar nicht gewahr geworden, mit der es immer noch fortwirkt. Ich habe mir die alte Berliner Kultur allmählich erst selber entdecken müssen. Sie trat mir das erstemal an der in all ihrer Unfeierlichkeit so verehrungswürdigen Gestalt Fontanes lebendig entgegen. An diesem vollendeten Europäer war jener Erdgeruch, den nur Menschen alter Kulturen haben (in seinem Falle hätte man es einen Sandgeruch nennen können, nach märkischem Sand). Von ihm aus kam ich dazu, den alten Schadow zu verstehen, und von dem aus wieder Zelter, es ist eine gerade Linie. Auf dieser Linie

vortwärts gehend, findet man Brahms. In Gesprächen mit Brahms kam ich oft auf einen Punkt, wo dieser so sehr intellektuelle Mensch plötzlich stillestand, um nicht mehr aus Gründen, sondern, was man ihm gar nie vermutet hätte, ganz unmittelbar aus dem Gefühl zu argumentieren, worüber er sich selber dann vergnügt lustig machte, ohne doch dieses ganz sichere Gefühl dadurch abzuschwächen. Daher auch seine große Sicherheit im Handeln; nur wer sich im Handeln auf ein angestammtes Gefühl, auf seiner Väter Art verlassen kann, hat solche Sicherheit. (Man wende mir nicht ein, daß Brahms Hamburger war; seine Mutter war aus der Mark, und er hat mir selbst bekannt, sich geistig als Berliner zu fühlen.) Und wie mir Liebermann geschildert wird, muß auch er auf dieser Linie stehen. Solche feste, geistige Linien haben aber heißt Kultur haben! Was sonst wäre denn Kultur als Geist und Anschauung, so vom Vater auf den Sohn vererbt, daß sie dann in diesem unwillkürlich werden? Und nachdem ich erst einmal die Berliner alte Kultur an Menschen erblickt, fing ich an, sie bald überall mit Augen zu sehen.

*

Als Student stand ich oft an der Jannowitzbrücke oder auf dem Alexanderplatz, und was ich da so stark empfand, das war mehr als Eigenart einer Stadt, das war irgend ein Geheimnis in der Luft, es war doch ein Wehen aus der Vergangenheit her, es war dasselbe, was ich später an Fontane und an Brahms fand. Als Student war ich zuweilen auch in den Kammerspielen, es hieß aber damals noch „Emberg“, dort tanzten Mädchen von einer ungeschlachten Schönheit, sie hatten was ländlich Dumpses, ja

fast Wildes, aber dabei doch einen sozusagen kasernierten Rhythmus, und wenn sie heiß wurden, schlug ihnen der Hohenfriedberger Marsch in den Hüften. Wenn ich jetzt mondäne Berlinerinnen sehe, muß ich oft daran denken. Vor zehn Jahren wäre noch ausgelacht worden, wer vorausgesagt hätte, daß Berlin einmal die elegantesten Frauen Europas haben wird. Heute gibt es Berlinerinnen, deren raffiniert vergeistigte Geschlechtlichkeit sogar Amerikanerinnen neidisch macht. Und doch, so huschend sie sich aus dem Auto schlängeln, mir klingt dabei noch immer der Hohenfriedberger Marsch an. Verklingt er einmal, so würde die Schönheit banal, sie wäre wesenslos. Je stärker er in ihr lebendig bleibt, desto mehr wird sich eine wesentlich Berliner Schönheit entwickeln, denn desto mehr wird sie die Linie haben, die Linie der alten Berliner Kultur.

Ich stand neulich einmal (zum neuen Hamlet) vor dem Deutschen Theater und sah Berlinerinnen aus dem Auto steigen. Da waren, so sehr sie sich an Tracht, Haltung und Bewegung alle glichen, doch ganz deutlich zwei Typen zu unterscheiden. An den einen wurde man nichts als die Tracht und eine mechanisch wirkende Haltung und Bewegung gewahr, aber auf fünf oder sieben solche kam dann plötzlich eine, die nicht ganz in dieser allgemeinen Tracht, Haltung und Bewegung enthalten, sondern die mehr, die noch etwas dazu war, wodurch jene neben ihr schattenhaft, unheimlich, ja wie zu Wachsfiguren wurden. Was aber noch dazu kam, war, wie mir schien, nicht etwa Persönlichkeit, sondern Rasse. Jene konnten auch im Schaufenster einer Wiener oder Pariser Modehandlung stehen, diese hätte ich auch in Kairo sogleich als Berlinerinnen

erkannt. Jene waren von einer schematischen Schönheit, diese von einer organischen. Ich konnte mir nicht vorstellen, was von jenen, wenn sie sich entkleideten, noch übrig bliebe, während ich um diese dabei keine Angst gehabt hätte, denn sie bestanden sicherlich nicht bloß aus ihrem Schneider.

Seltzam, ja fast unheimlich aber war mir die große Zahl der Schematischen. Der Berliner in ist es gelungen, Eleganz zu schaffen, aber dieser droht eine Gefahr. Es ist dieselbe Gefahr, die der ganzen Stadt Berlin jezt droht, nämlich: so wesenlos zu werden, daß sie schließlich nur noch Form sein wird, automatische Form. Auch der Berliner Konversation merkt man das ja schon bisweilen an, so klug und amüßant sie sein kann: der Berliner spricht nicht mehr, es spricht aus ihm. Der Verstand spricht, Erfahrung spricht, gute oder schlechte Laune spricht, aber der höchste Reiz einer Konversation fehlt: es spricht kein Geheimnis mit. Auch das Berliner Gespräch wird amerikanisiert; das Merkmal amerikanischer Unterhaltungen ist ja, daß keiner ein Gespräch führt, sondern das Gespräch führt ihn.

Und es gibt nur eine Hilfe vor der Amerikanisierung: die Besinnung auf die Berliner alte Kultur. Amerika hat es ja schlechter, Berlin aber hat ein „Erinnern“, es muß es nur erst nützen lernen. Und Zeichen, daß es anfängt, sich dieser Aufgabe bewußt zu werden, melden sich ja schon überall. Hier ist vor allem der teure Name Messel anzurufen. Aber auch Tschudis unvergeßliche Jahrhundertausstellung war ein solches Zeichen. Auch die Wiedermeiermode ist eines. Überall regt sich das Bedürfnis, Berlin nun erst einmal gewissermaßen zu datieren, es an seiner

Vergangenheit zu beglaubigen und sein Recht auf das, was es wird, darzutun aus dem, was es war. Man hat Angst, sich in der Welt zu verlaufen, so regt sich das Bedürfnis nach Grenzen, nach den eigenen Grenzen. Auch Rathenaus faszinierende Schriften kündigen mir das an, die Furcht vor der äußeren Welt, die keiner bestehen kann, der sich nicht in der Gemeinschaft der Väter und dadurch stark weiß, stärker als jemals ein einzelner ist.

Alles drängt jetzt darauf hin, den Berliner bewußt der Berliner Kultur zu machen. Freilich anders, als der Wiener seiner Kultur bewußt ist. Es ist unwahrscheinlich, daß der Berliner je zum bloßen Kastellan der Vergangenheit wird. Er wird die Vergangenheit immer nur gebrauchen, um an ihr zu kontrollieren, ob etwas Zukunft haben kann. Denn keine Zukunft fällt vom Himmel, alle Zukunft muß in unserer Erde wurzeln. Ein geheimnisvolles Wort Goethes sagt, daß „nichts entspringt, als was schon angekündigt ist“. Völker, die dieser Wahrheit nicht eingedenk bleiben, vergeuden ihre Kraft. Kultur hat ein Volk, das aus seiner Vergangenheit erkennen lernt, was sie ihm „ankündigt“, um an nichts anderes seine Kraft zu verschwenden, der nun einmal doch nichts anderes „entspringen“ kann.

Februar 1914.

Cavour

(Geboren am 10. August 1810.)

Er sah gar nicht italienisch aus. Die Engländer fanden ihn sogar, mit dem dicken Kopf, dem Mondgesicht und der großen Brille, fast etwas ihrem braven Herrn Pickwick gleich. Auf den Standbildern, die jetzt in Italien herumstehen, ist dies ja sorgfältig unkenntlich gemacht, er wird da von den Künstlern immer mit staatsmännischen Haltungen versehen. Aber auf alten Photographien aus seiner Zeit hat er die gar nicht, sondern eher was Kleinstädtisches, von einer zugleich behäbigen und beschwerlichen Art; so sieht man bei Wilhelm Raabe zuweilen aus. Gescheit war sein Gesicht, aber von einer verkniffenen und zänkischen Gescheitheit, und von einer, die so wichtig und feierlich mit sich tut, daß sie dadurch auf der andern Seite sich schon fast wieder der Albernheit nähert. Und dann war alles in diesem mühseligen Gesicht so gestockt, daß es im Ganzen ein ratlos irgendwo stehengebliebener Gemeinplatz schien. Dazu noch blonde Haare und blaue Augen; er hatte gar nichts vom Italiener. Auch sprach er italienisch zwar ganz gut, aber nicht sehr gern; im Französischen war er heimischer.

Seines Vaters Stamm ging auf einen sächsischen Pilger zurück, aus Barbarossas Gefolge, der, vom heiligen Land heimkehrend, in der Republik Chieri hielt, sich da verheiratete und sitzen blieb; daher auch der deutsche Spruch

im Wappen der Benjos di Cavour: „Gott will recht.“ Aber die Mutter des Camillo kam aus einem Genfer Geschlecht von guten Calvinisten. Ihre zwei Schwestern heirateten Franzosen, und so ging's im Palazzo Cavour zu Turin, wo die ganze Verwandtschaft dann zusammen haufte, rings um den heranwachsenden Knaben her recht kosmopolitisch zu. Der aber hielt sich am liebsten zu der Großmutter, der Tochter eines Marquis aus dem Geschlecht der Sales, von dem auch der heilige Franz war, der Stifter der Salesianerinnen. Sie wurde, als der Prinz Vorghese Statthalter in Piemont war, zur Ehrendame seiner Frau ernannt, der wunderschönen Pauline Bonaparte, die dem Canova zur Venus gesehnen ist, und begleitete sie dann auch nach Paris zur Hochzeit Napoleons mit Maria Luise. Da hat sie sich einen französischen Schulmeister kommen lassen, um bei ihm Unterricht in der neumodischen Pädagogik zu nehmen und sich so zur Erziehung ihrer Enkel auszubilden. Sie scheint von jener in Südfrankreich und Norditalien nicht seltenen Frauenart gewesen zu sein, die, bei großer Begabung in allen weltlichen Künsten, dem höchsten Glanz der Erscheinung und einem ausgesprochenen Talent zur Dame, sich doch immer einen geheimen Zusammenhang mit den Tiefen des Volkswesens, mit den Trieben ganz einfacher Hausmütter bewahrt. Bei ihr saß der kleine kluge Graf wie mitten im Volk.

Er war kein geselliges Kind und blieb unverträglich. Mit dem Bruder verstand er sich schlecht, auf der Militärschule war er immer allein, als Leutnant hielt er es nicht aus; die Seinen hatten viel Verdruß mit ihm, den Leuten war er unheimlich. Er trat aus dem Dienst, um ein kleines

Landgut zu bewirten, Perì, mitten in Reisfeldern gelegen, im bösen Dunst ihres heißen Atems. Da blieb der junge Sonderling jahrelang. Mit einer einzigen Person im Haus, die zugleich Köchin und Wirtschafterin war. Jeden Tag um vier Uhr morgens auf und zur Arbeit hinaus. Immer mit sich allein. Er hatte keinen Menschen. Sein eigener Kreis, der Adel, traute ihm so wenig wie das von verbotenen Hoffnungen gequälte Volk; hier war er als Aristokrat, den Aristokraten wieder verräterisch ausschweifender Wünsche verdächtig. Und eigentlich kannte sich niemand mit ihm aus. Man fing doch schon allmählich zu spüren an, daß in ihm irgend eine große Kraft verborgen war. Irgend ein Geheimnis schien um ihn gehängt. Zuweilen sah man ihn plötzlich die Heimat verlassen und erfuhr, daß er monatelang auf Reisen blieb. Was trieb er dort, in Frankreich und England? Während die Jugend daheim sich bang zusammensand, um die Zukunft zu rüsten, spazierte dieser wunderliche Mensch vergnügt in London herum, mit dem englischen Armenrecht beschäftigt und Gaswerke, Fabriken, Spitäler und Gefängnisse neugierig besuchend. Kam er aber endlich zurück, so war er derselbe wortkarg zugeschlossene Mann ohne Freund. Er glich einem, der von einer fixen Idee so rings eingesponnen ist, daß nichts zudringen kann. Er hat später einmal erzählt, er hätte sich damals nicht im geringsten gewundert, eines Morgens als Ministerpräsident eines Königreiches Italien aufzuwachen. Solche Träume besuchten ihn. Aber was half ihm sein starkes Gefühl der Berufung zur Politik in einem Land, wo es keine Politik mehr gab? Traurig schrieb er in sein Tagebuch: „Ach, wenn ich ein Engländer wäre, würde ich jetzt schon was sein, und mein Name wäre

nicht gänzlich unbekannt!“ Er hatte einen festen Glauben an sich, den aber niemand teilen konnte. Was sollte diesen seitab aufgewachsenen, von der Nation entfernten Mann auch befähigen, ihr Schicksal anzuführen? Man muß es eigentlich heute noch fragen. Was hat ihn vor Tausenden auserwählt? Gerade ihn, der, nicht einmal von reiner Rasse, den Italienern in seiner Erscheinung, noch mehr aber in der Anlage seines Gemüths, in seinem ganzen Denken und Fühlen fremdartig und doch mit allen seinen Gaben eher zum klugen Diener fürstlicher Intrigen als für eine Volksbewegung bestimmt war.

Volksbewegungen, ja die großen geschichtlichen Ereignisse überhaupt, erscheinen in einer gewissen Entfernung nachher immer ganz einfach. Man meint dann, jeder hätte sie voraussehen müssen; denn es zeigt sich in ihrem ganzen Verlauf eine einzige große Linie, die vielleicht zuweilen für eine Zeit sozusagen unterirdisch wird, aber auch dann noch für den, der sie nur erst einmal erkannt hat, überall zu fühlen bleibt. Dem Betrachter aus der Ferne will sich überall im Schicksal der Völker eigentlich die größte Ordnung offenbaren, und was immer sich lärmend begibt, Umsturz von Thronen, Unruhen, Aufruhr, Krieg, Untergang des Alten, Einzug des Neuen, Lostrennung oder Vereinigung von Völkern, Aufstieg und Verfall fürstlicher Geschlechter, alles scheint am Ende stets von denselben sittlichen Grundmächten des Lebens, von einer ewig gleichen, sich unabweislich immer wieder herstellenden, unaufhaltsam fortwirkenden Gerechtigkeit beherrscht, die, indem sie keinen Frevel ungefühnt läßt, so zum Rad aller Menschengeschichte wird. Auf ein höchst einfaches sittliches Rechenbeispiel läuft diese zuletzt überall

wieder hinaus: ein Unrecht ist geschehen, es regt einen Widerstand auf, bis es wieder gutgemacht und das Recht wieder eingesetzt wird, was nun freilich meistens so geschieht, daß dabei die andere Schale wieder zu sinken kommt und also von neuem die bewegende Kraft der Gerechtigkeit entbunden wird; das Auf und Ab geht weiter. Wenn man es nur nicht im engen Sinn bürgerlicher Moral nimmt, sondern unter Unrecht jedes Ausschreiten einer Macht, bis sie auf eine andere stößt und diese dadurch explodiert, versteht, so kann man sagen, daß alle Geschichte wirklich immer nur ein und derselbe Rechtsfall oder, wenn man es lieber natürlich als sittlich nehmen will, ein und derselbe Kraftausdruck, ewig gleich abrollend, ist. Im gleichen Kreise der menschlichen Urempfindungen, die bei den Sehlungen der letzten Besittung noch immer ganz dieselben wie bei schweifenden Jägervölkern sind, spielt sich alles Menschenschicksal ab. So findet es zurückblickend der Enkel.

Wer aber in der Nähe geschichtlicher Begebenheiten steht, hat ein anderes Gefühl. Jene groß durchdringenden, ganz einfachen Linien verschwinden da; nicht mehr um den tiefen Sinn einer ewigen Gerechtigkeit, nicht mehr um Gedanken, um ewig dieselben angestammten Empfindungen der Menschheit geht es dann, sondern nun tritt die Person vor die Sache, der Einzelne tritt aus der Menge, und nur des Einzelnen List, die Laune des Einzelnen, das Glück irgend einer durch besondere Kraft oder auch bloß eine besondere Verwegenheit vorgedrängten Person scheint es zu sein, wodurch der Ausgang der Zeit entschieden wird. Was nachher, geschichtlich gesehen, den großen epischen Zug bekommt, sieht, während es sich begibt, eher einer

Wette zwischen List und Leidenschaft gleich. Nachher wird's homerisch, im Augenblick selbst scheint's ein Spiel, worin ein kluger Mann den andern durch Lüge, Bluff und Verrat zu übertölpeln hofft. Man muß nur einen hören, der dabei war, in irgend einer der großen Entscheidungen der Geschichte. Der lacht uns aus, er weiß es besser: worin wir eine höchste Vernunft sich mit unbegreiflicher Macht verwirklichen sehen, da lassen ihm geschickte Finger an Drähten ahnungslose Puppen tanzen. Tritt dann aber gar einer auf, der beides hat und im Augenblick schon, während er mit den Diplomaten kartelt und täuschelt, doch insgeheim irgendwie den großen geschichtlichen Ernst fühlt, der ist unwiderstehlich. Die Turner, Burschenschafter und Sänger um des Deutschen Vaterland haben es nicht gemacht, aber die Diplomaten hätten es auch nicht gemacht ohne Bismarck, der jedem von ihnen im Kuhhandel noch was vorgab, aber doch auch in seiner tiefen Brust von allen Erzengeln des deutschen Zorns besessen war. Ganz ebenso steht Cavour in dieser ungeheuren Erhebung des Risorgimento, die mit ihrer wilden Unschuld, ihrer beispiellosen Bereitschaft zu Taten und Opfern, ihrer auslöchernden Leidenschaft eine fast mythische Größe hat, in diesem Heldenepos, in dieser lebendig gewordenen Volksfage mitten drin als der Kluge, der alle Gemeinheit der Höfe, den ganzen Jammer der Mächtigen, alle kindischen Empfindlichkeiten der Staatsmänner kennt, in ihren Lügen erfahren und mit ihrer Dummheit so vertraut ist, daß er auf der Diplomatenflöte das Heldenlied seiner Nation spielen kann. Eigentlich läßt es sich in einem einzigen Satze sagen, wodurch er allen überlegen war: er kannte die Mitspieler im Weltgeschäft so gut, daß er

im voraus jeden genau berechnen, ja zu jedem Zug, den er brauchte, zwingen konnte, und sie waren einzelne, er aber hatte den Willen der Nation hinter sich.

Er war ein Meister in der psychologischen Behandlung der Menschen. Erstes Meisterstück: die psychologische Behandlung Europas im Krimkrieg. Zweites Meisterstück: die psychologische Behandlung Napoleons. Drittes Meisterstück: die psychologische Behandlung Wiens. Alle drei beruhen auf einer Menschenkenntnis, die den Mitspieler zu lenken weiß, während er aus seinem innersten Willen ganz frei zu handeln glaubt.

Im Krimkrieg setzt er es, in seinem eigenen Land deshalb fast für verrückt angesehen, zur höchsten Verwunderung Europas durch, daß sich Sardinien den Westmächten anschließt. Dies scheint zunächst einfach sinnlos. Welchen Grund hat sein Land gegen Rußland? Keinen. Welchen für Frankreich und England? Keinen. Wozu das Opfer an Blut und Geld? Alles ist zu verlieren, nichts zu gewinnen. Es scheint vom blinden Haß gegen Osterreich eingegeben: England hat Osterreich dazu haben wollen, Osterreich hat sich versagt, nun tritt Sardinien an Osterreichs Stelle, offenbar nur im blinden Eifer, immer anders zu handeln als Osterreich und immer dort zu sein, wo Osterreich nicht ist. Ein schlechter Diplomat, dem Leidenschaft einen solchen Streich spielt. Und erst als beim Fall Sebastopols der Mut der sardinischen Truppen glänzt und in einem großen europäischen Sieg zum erstenmal die Fahne Piemonts rauscht, beginnt man seinen Gedanken zu begreifen (der ihm übrigens von einer seiner Nichten eingeblasen worden war): er hat gewußt, wie leicht das, was man die öffentliche Meinung

in Europa nennt, mit einiger Bravour zu gewinnen ist und wie wenig sie dann den Entschlossenen um seinen Rechtstitel fragt. Plötzlich steht Sardinien nun unter den Mächten, die Verbindung mit Frankreich und England ist hergestellt, und Piemont hat, wie die Diplomaten das heißen, seitdem seinen *locus standi* in allen Verhandlungen über das Schicksal Europas. Bloß dadurch, daß Cavour erkannt hat, worauf allein es schließlich ankommt: einmal in einem entscheidenden Augenblick dabei gewesen zu sein.

Nun aber galt es, Napoleon für Sardinien tätig zu machen. Wodurch? Ihm scheint doch jedes Motiv dazu zu fehlen. Aber Cavour sieht dem dunklen Abenteuerer ins Herz. Gustav Freytag hat einmal Napoleons ganzen kriegerischen und diplomatischen Ehrgeiz aus einer „sehr bürgerlichen Gemütsstimmung“ erklärt, aus dem Bestreben nämlich, den „honetten Leuten seines Landes zu imponieren“. Die Nation sollte vergessen, auf welche Weise er ihr Herr geworden; sie sollte in ihm das „gute Schicksal Frankreichs“ sehen, ja noch mehr: das gute Schicksal Europas. Daher sein starkes Bedürfnis nach dem Beifall der Völker. Gelang es ihm, das Organ aller echten Volksstimmungen in Europa zu werden oder doch zu scheinen, dann erst hielt er sich für sicher. Daher die seltsame Wirkung der Tat Orfinis auf ihn. Orfini stellte dem Kaiser nach, weil er ihm die Schuld an allem Unglück Italiens gab. Aber daß man dies von ihm denken kann, ist dem Kaiser unerträglich, und so wird das Attentat, statt ihn von den Italienern abzuschrecken, nun für ihn ein Grund, daß er ihnen um jeden Preis beweisen will, wie sehr sie ihn verkannt haben. In dieser Stimmung

und bei seinem Ehrgeiz um eine gute Meinung der Völker, der ihn treibt, vor sich selbst den Schiedsrichter aller Nationen und den Hort aller Bedrückten zu spielen, packt ihn Cavour und bringt ihn allmählich an seiner so mißtrauischen, leicht gereizten, aber dann auch wieder, dort, wo er Glauben zu finden meint, unendlich dankbaren Eitelkeit dahin, daß der Betrüger sich in seiner eigenen Rolle so verstrickt, bis er ihr nicht mehr entkommen kann und sich wider Willen gezwungen sieht, das wirklich zu sein, was zu scheinen ihn Eitelkeit, das Bedürfnis nach Applaus, ein geheimer Wunsch, sich vor sich selbst zu rechtfertigen, sein schlechtes Gewissen, Furcht und Hoffnung auf das Glück einer gerechten Sache, wovon ein Strahl wohl auch dem Helfer leuchten müßte, verlockt hatten. Es ist eigentlich gar nicht so schwer, einen Menschen zu beherrschen, man muß nur erkennen, wie er gesehen sein will, und ihm dann Gelegenheit zu dieser Rolle bieten, aber ja keinen nehmen, wie er wirklich ist, denn der Schein, den ein Mensch sucht, hat viel mehr Macht über ihn. Daß sich Napoleon dafür Nizza und Savoyen ausbedang, geschah doch auch nicht, um sie zu haben, sondern wieder nur um eines andern Scheines willen.

Als nun Cavour den Kaiser so weit hatte, war damit aber eigentlich noch gar nichts erreicht. Was Cavour brauchte, war der Krieg mit Oesterreich. Dem Kaiser kam es nur darauf an, den Anwalt Italiens zu spielen. Am liebsten ohne Krieg. Des ersten Napoleon: Parlez paix, agissez guerre! war ja keineswegs nach seinem Sinn, er ist eine dumpfe Warnung des Gewissens vor Kriegen nie los geworden. Dazu die Sorgen des Geldmarkts, seit seinem rasselnden Neujahrsgruß an den Baron Hübner;

und auch aus den Provinzen meldeten seine Präfekten, das ganze Land sei gegen den Krieg. In England war freilich eine stille Neigung der Gebildeten für Piemont und die Befreiung Italiens, wie es denn zu den schönsten Tugenden der englischen Tradition gehört, daß der Engländer, wenigstens in der Mittelklasse, stets bereit ist, wenn irgendwo in der Welt sittliche Grundsätze bedroht sind, für sie einzustehen, allenfalls sogar uneigennützig. So hatte man sich italienischen Flüchtlingen immer schon gastlich gezeigt, in den Gedichten der Elisabeth Barrett Browning schlugen alle italienischen Hoffnungen laut, und es war bekannt geworden, daß die Königin Viktoria dem Herzog von Genua, dem Bruder Viktor Emanuels, als sie ihm bei seinem Besuch in London ein Reitpferd schenkte, dazu die Worte sprach: „Ich hoffe, daß Sie dieses Pferd reiten werden, wenn die Schlachten für die Befreiung Italiens geschlagen werden.“ Doch wußte Cavour, daß England in Wahrheit noch immer diesen Krieg zu verhüten hoffte, zu verhüten wünschte, zu verhüten alle politische Kunst einzusetzen entschlossen war. Auf einem Kongreß oder doch einer Konferenz sollte beraten werden, wie den gerechten italienischen Forderungen friedlich abzuhelfen wäre. Ganz Europa war gegen den Krieg, den Cavour brauchte. Er hatte, wenn er ihn begann, ganz Europa gegen sich. Nein, seinen Krieg, den Krieg Cavours, mußte Oesterreich beginnen! Dies war Cavours größte Tat, daß er es dazu zwang. Denn nun schlug wirklich, nicht in England bloß, wo Palmerston gleich mit altem Zorn auffuhr, sondern auch in Frankreich, auch in Preußen, ja bei ganz stillen unbefangenen Leuten überall die Stimmung um, gegen Oesterreich. Herzog Ernst

hat es erzählt. „Gerade diejenigen, welche überall in Europa über Louis Napoleons Falschheit und Hinterlist drei Monate lang gescholten hatten, waren nachher die ersten, welche erklärten, nun habe sich Oesterreich in das offenbare Unrecht gesetzt, da es den Krieg vom Zaun gebrochen, die Sommation an Sardinien gerichtet und den Tessin überschritten habe.“ Niemals hat sich die dramatische Menschenkenntnis Cavours größer gezeigt als in der Kunst, der es gelang, Wien durch versteckte Drohungen, unverschämtes Prahlen und unschuldig tuende List so zu reizen, daß man dort endlich die Geduld und alle Besinnung verlor und den Krieg begann, Cavours Krieg, den er haben mußte, den aber er nicht beginnen durfte und den ganz Europa mit allen Mitteln zu verhindern entschlossen gewesen war. Er hat Glück gehabt, hieß es. Aber dieses Glück war von ihm aus seiner Kenntniß Wiens in aller Ruhe berechnet worden. Er sagte schon im Dezember 1858 zu Odo Ruffel: „Ich werde Oesterreich zwingen, den Krieg zu beginnen.“ Und als der englische Diplomat mit einem ungläubigen Lächeln fragte, ob er nicht vielleicht auch den Tag vorausbestimmen könnte, antwortete Cavour: „In der ersten Woche des Mai!“ Er hatte sich verrechnet; Oesterreich erklärte den Krieg schon am fünf- undzwanzigsten April.

Sogar den lieben Gott hat Cavour diplomatisch behandelt. Er wollte sich seiner doch für alle Fälle versichern; man kann ja nicht wissen. Als er nun sah, er werde genötigt sein, der Kirche unangenehm zu werden, ließ er sich vorher einen arglosen Priester kommen, mit dem er gut war, und nahm ihm unter Eid das Versprechen ab, sich auf seinen Ruf für ihn zur letzten Tröstung bereit

zu halten. Der Mönch gelobte das, und so war Cavour beruhigt, daß ihm von Gott nichts geschehen konnte, wie heftig er auch etwa den Zorn der Kirche gegen sich erregen mochte. Er ging getrost gegen sie los, ließ sich unbekümmert ächten und hatte keine Furcht. Als er aber den Tod ankommen hörte, rief er jenen Mönch, der sprach ihn von seinen Sünden los. So hatte er zur rechten Zeit auch sein künftiges Leben bestellt, für alle Fälle, und selig entschlafen können.

August 1910.

Italien

Ich wundere mich seit Jahren, daß Italien den Deutschen ein unbekanntes Land ist. Dahin, dahin möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn! hören sie zu fingen nicht auf und wandern in hellen Haufen den Goldorangen zu, den Baedeker in der Hand und Burdhardt's Cicerone. Kommen sie heim, so wissen sie von jedem berühmten Bild, von jeder gepriesenen Statue Bescheid und haben sich jede malerische Landschaft eingeprägt. Nur eins ist ihnen entgangen: daß dieses Land auch bewohnt wird. Sie halten es für ein Museum, und die Italiener scheinen ihnen nur gerade gut genug, die Schätze der Vergangenheit zu bewachen. Kann man es den Italienern verdenken, daß sie diese deutsche (und übrigens auch englische) Art von Begeisterung für ihr Land eher als eine Demütigung und Beleidigung empfinden, so sehr, daß gerade die Besten an sich halten müssen, die Fremden nicht geradezu zu hassen? Es ist doch eine starke Zumutung, daß eine Nation ihre ganze lebendige Gegenwart wegstellen soll, um immer nur Enkel, Erbe, Grabhüter der Vergangenheit zu sein.

Ich habe selbst in Italien unter dieser arglosen Unverschämtheit meiner Landsleute viel gelitten und möchte sie doch in aller Bescheidenheit einmal daran erinnern, daß es in Italien auch Italiener gibt, heute lebende Italiener, gegenwärtige Italiener, gewillt, nicht bloße

Nachkommen zu sein, sondern an unserem Europa teilzunehmen und mit ihrer besonderen Kraft am gemeinsamen Werk der Zukunft mitzuwirken. Uns allen, Engländern, Franzosen, Deutschen, schwebt ein helleres Europa vor, in dem der alte Zwist begraben und die Eigenart einer jeden Nation so untergebracht wäre, daß sie sich ganz erfüllen und eben dadurch den anderen wieder zu ihrer Eigenart verhelfen könnte. Auch die Jugend der Slawen nähert sich allmählich diesem Begriff und beginnt einzusehen, daß, wie jeder einzelne sozial bedingt ist und den andern braucht, um sich an ihm erst selbst zu erkennen und, wenn er sich beschränkt, eben dadurch erst sich zu behaupten lernen, ebenso auch keine Nation ihr ganzes Wesen allein vollenden kann, sondern erst völlig zu sich selbst gelangt, wenn sie sich durch andere begrenzt sieht. Aller Streit geht heute nur noch darum an, welche Stelle dieses künftigen Europas jede der einzelnen Nationen gehöre. Daß jede alle anderen braucht, leugnet keine mehr. Nur wie sie sich aneinanderzureihen hätten, und wo jede mit ihrer besonderen Kraft am wirksamsten fürs Ganze wäre, ihre Einteilung und Anordnung zum gemeinsamen Werk nur, ist noch nicht ausgeprobt worden. Da verlangt nun auch das italienische Volk seinen Platz. Und siehe, die anderen alle, Franzosen, Engländer, Deutsche, Slawen, tun ganz erstaunt! Die Italiener? Freilich, es gab ein Rinascimento; und es gab das Risorgimento, überwältigend schön an Anschuld, Enthusiasmus und Jugendkraft. Aber seitdem? Gibt's denn wirklich heute noch Italiener? Man sage nicht, daß ich übertreibe. Ich berufe mich auf der Italiener eigenes Gefühl: es wird mir bestätigen, daß sie seit vierzig Jahren immer inter-

national als ein Volk mit einer großen Geschichte, aber ohne Gegenwart behandelt worden sind. Deshalb hat ja das italienische Volk diesen Krieg mit solcher Leidenschaft verlangt: um endlich einmal zu zeigen, daß es da ist!

Es war die Tat des Risorgimento, die Fremden aus dem Land zu jagen und so erst Italien möglich zu machen. Aber dann, nach Massimo d'Azeglios unvergeßlichem Wort: Ora che é fatta l'Italia, bisogna fare gli Italiani! Nun, da wir Italien geschaffen, gilt's die Italiener zu schaffen! Zunächst war nämlich Italien bloß auf der Landkarte hergestellt, und, wie ein guter Kenner des Landes, Richard Bagot, in seinem trefflichen Buch über *The Italians of to-day* (London, Mills & Boon) schreibt: Italy was merely a geographical expression. Nun galt es, dem gemeinsamen Land auch eine gemeinsame Seele zu geben. Das ist das Werk, an das die junge Generation ihre ganze Kraft gesetzt hat: die Beseelung des von den Fremden bestreiten, politisch geeinten Italiens. Jetzt ist's vollbracht! Und so wär es jetzt doch an der Zeit für uns, das endlich zu bemerken.

Alles war zu tun. Die Fremden hatten das Land völlig verwüstet zurückgelassen. Es hatte nichts. Es mußte alles, alles erst erschaffen werden. Alles, Sprache, Unterricht, Verwaltung, Volkserziehung, Volksgefundung, Volksbewaffnung, ja vor allem das Selbstgefühl. Sie fühlten sich nicht als Italiener. Im Haß gegen die Fremdherrschaft hatten sie sich zusammengefunden. Nun galt es, diesen Affekt in einen Zustand der inneren Gemeinsamkeit zu verwandeln. Noch bis zum letzten Jahr war der Italiener gewohnt, um seine Nation befragt, immer nur

seine Provinz zu nennen: Ich bin Venetianer, Florentiner, Römer! Erst seit dem Krieg antwortet er: Ich bin Italiener! Erst seit zehn Jahren gibt es Italiener und seit zehn Monaten erst ist es ihnen selbst bewußt.

Was in Deutschland geistig von Klopstock bis Gustav Freytag, militärisch von Clausewitz bis Moltke, wirtschaftlich vom Zollverein bis zum Hansabund geschehen ist, das hat für Italien alles zusammen eine einzige Generation in den letzten zwanzig Jahren geleistet. Es gab keine Wissenschaft im Lande, heute kann sie sich mit der deutschen und mit der englischen messen. Sie hatten kein Heer, es ist heute voll Zuversicht, gut bewaffnet, ohne Härte diszipliniert. Sie waren bettelarm, heute haben sie vortreffliche Finanzen, ihre Industrie blüht auf und Mailand, Turin, allmählich selbst Rom strecken sich amerikanisch. Der deutsche Reisende schimpft, daß es in Italien auf einmal so teuer wird. Er merkt den Grund nicht: daß Italien reich wird. Die Italiener holen nun nach, was wir in Deutschland in den Achtziger- und Neunzigerjahren erlebt haben. Und mit derselben inneren Wirkung: einer ungeduldig vorwärts und auswärts drängenden Expansion. Man sieht's förmlich jedem einzelnen Italiener auf der Straße an: er trägt den Kopf hoch. Sie sind seit ein paar Jahren wie verwandelt: sie knausern nicht mehr, sie haben eine leichte Hand, sie richten sich auf großem Fuß ein; sie sprechen jetzt lieber italienisch als den Dialekt ihrer Provinz; die fremden Stücke verschwinden von den italienischen Bühnen; seit es auch andere Industrien gibt als die der Fremden, ist nicht mehr jeder Deutsche oder Engländer Eccellenza, Italien hört auf, sich als Hotel zu fühlen; und in jedem

Gespräch, an den Sitten, an der Tracht selbst spürt man, daß Italien anfängt, italienisch zu sein.

Die Deutschen haben niemals ein richtiges Verhältnis zu d'Annunzio gefunden. Seine Neigung, sich selbst und sein Land und sein Volk durchaus heroisch zu nehmen, befremdete sie; das schien ihnen „Literatur“, nachempfundene Renaissance aus dritter Hand. Es befremdete ja sogar seine Landsleute selbst, die, schon mitten in dieser Entpuppung aus Lokalpatrioten zu Großitalianern, dies selbst lange noch gar nicht gewahr wurden. Heute können wir d'Annunzios Gebärde erst verstehen, heute wirkt sie prophetisch. Er war kein Nachempfänger der Vergangenheit, er hat Italiens eben schon einrückende Zukunft vorempfunden. Von seinen Lippen klang zuerst, damals noch wie aus tiefem Träumen, die Stimme, die heute durch ganz Italien schallt.

Ich war jetzt wieder in Venedig. Abends Illumination auf dem Markusplatz. Tausend und tausende fröhlicher Menschen. Die Musik beginnt: Marcia reale. Und alle die Tausenden und Tausenden singen jauchzend mit und wollen nicht enden; und immer wieder: Bis, bis! Endlich soll das zweite Stück anfangen: Potpourri aus Norma. Aber die Tausend und Tausend wollen nicht, sie verlangen den Tripolismarsch. Der Kapellmeister trotzt, er will bei seinem Programm bleiben und läßt nicht von seiner Norma. Da zischen und pfeifen und johlen sie, mit geballten Fäusten, und der ganze weite Platz ist ein einziger ungeheurer, drohender, begehrender, alles an sich reißender Schrei: Tripoli, Tripoli, Tripoliii, mit einem so gellend hinausgedehnten I, daß die verschreckten Tauben wirt um den Campanile schlagen. Man sieht den Kapellmeister

taktieren, man sieht die Bläser mit vollen Backen blasen, aber man hört nichts von der Musik, die arme Norma taucht unter, alles ertrinkt in dem ewigen gierigen Tripoli—i—i—i. Bis das Männchen mit dem Taktstock endlich nachgeben muß, abklopft und die Noten wenden läßt. Aber wie nun der erste Ton des ersehnten Tripolis-marsches erklingt, welcher Jubel, welche Raserei, welche wütendes Entzücken in ekstatisch zuckenden Augen! Und Studenten entfalten ein Banner, bringen Fadeln, geleiten die Bande durch die Nacht heim . . . Unvergesslich wird's mir mein ganzes Leben bleiben. Und ich bin im Grunde doch ein guter Pazifist. Aber das war ja auch kein Kriegsruf, das war der Aufschrei einer Nation, die ihre Seele gefunden hat.

Ihr lieben Deutschen, hört: ein neues Italien ist da, hütet euch, daß ihr es nicht zu spät gewahrt!

August 1912.

Der Ackermann aus Böhmen

Sein eigenes Wesen ist dem Deutschen stets fragwürdig gewesen, und gar in dieser bangen Zeit so furchtbarer Vereinsamung in der Welt späht der deutsche Geist voll Ungeduld nach den Geheimnissen in seinen Tiefen aus. Aber keiner unter uns wirbt, seit mehr als dreißig Jahren, mit solcher Inbrunst darum wie Konrad Burdach; ihm ist das fast zur eigenen Lebensfrage geworden. Begabungen, die sonst einander auszuschließen scheinen, sind in ihm auf das glücklichste vereint: zum richtigen deutschen Gelehrten mit seiner Leidenschaft fürs Detail, mit der pedantischen But, alles „belegen“ zu müssen, die für die Wissenschaft unentbehrlich, aber doch selber, im einzelnen stechend, verstickend und erstickend, der Wissenschaft unfähig ist, tritt hier der bewegliche Dilettant mit dem freien Blick ins Weite, mit der verwegenen Lust an übergreifenden, hochgewölbten Synthesen, mit der heiteren Zuversicht gesegneter Ahnungen, der allein ja schließlich doch die Wissenschaft überall die entscheidenden Vorstöße verdankt; und wo jener zagt, da weiß dieser dreist zu wagen, und wenn dieser sich anmaßend zu verlieren scheint, bringt ihn jener mit ruhig fester Hand bedächtig wieder in Sicherheit. Ein durchaus gelehrter, aber weitans mehr als bloß gelehrter Mann, mit dem feinsten Ohr für den Laut, mit dem reinsten Aug für das Bild, ein heimlicher Dichter und fast ein Künstler, setzt er die

große Tradition Rudolf Hildebrands, des Unvergeßlichen, und Wilhelm Scherers, des Allbelebenden, auf das schönste fort, und Goethes prophetischer Begriff einer „Wissenschaft als Kunst“, hier ist er fast völlig erreicht! Er hat nur leider mit Hildebrand und Scherer auch die Sorglosigkeit gemein, die, wenn nur die Wahrheit glücklich gefunden ist, nicht weiter fragt, wo sie unterkommt und was da aus ihr wird. Wer kann denn ahnen, daß Hildebrands Darstellung der inneren Geschichte Goethes im Deutschen Wörterbuch unter dem Schlagwort „Genie“ steht? Wer kommt darauf, das Tiefste, was in unserer Zeit über Goethe (neben Chamberlains Buch) geschrieben worden ist, in den Sitzungsberichten der Preussischen Akademie zu suchen, in Burdachs Aufsatz: „Faust und Moses“? Und nirgends tritt das unbekannte, das urlebendige, das unvergängliche Osterreich, das kaum der Osterreich selber ahnt, in seiner ganzen ewigen Schönheit und geheimnisvollen Macht so märchenhaft wahr hervor, als wieder in einer Akademieabhandlung Burdachs, gut versteckt unter dem Titel: „Bericht über Forschungen zum Ursprung der neuhochdeutschen Schriftsprache und des deutschen Humanismus“! Ein bißchen mehr von der regen Betriebsamkeit des neudeutschen Professors wär ihm wirklich von Herzen zu wünschen.

Worauf er ausgeht, das ist der Anblick des deutschen Geistes in seiner ganzen Fülle. Seinen Zusammenhang will er finden, den geistigen Zusammenhang unserer Gegenwart mit der Vergangenheit nicht bloß, sondern auch in jeder der einzelnen Zeiten wieder den Zusammenhang von Volk und Bildung, aber schließlich auch noch den Zusammenhang des deutschen mit dem abendländi-

sehen Geist, und wie viel der unsere den anderen entnimmt und was er ihnen dafür zurückgibt. Darauf sinnend, hat er sich zunächst im deutschen Mittelalter angesiedelt, und zwar am Rand, in jenem fruchtbarsten, schöpferisch erregtesten Raum des so lange verkannten 14. Jahrhunderts. Hier hat er das wahre Gesicht der Renaissance erblickt, die für ihn nicht, wie bisher einer dem andern nachsprach, eine Wiedergeburt der Antike, sondern zunächst die innere Wiedergeburt Italiens und so das Beispiel für die Wiedergeburt auch der anderen Völker, gewissermaßen also vielmehr die erste „Moderne“ ist: eine durchaus nationale Bewegung, im Exil entstanden, aus der Sehnsucht von Emigranten, und keineswegs etwa gegen die Kirche, sondern mit ihr von den Päpsten in Avignon gefördert: Avignon, der „Austauschmarkt“ französischen und italienischen Geistes, ist ja recht eigentlich der Geburtsort der Renaissance, und wenn sie von da dann plötzlich nach Prag springt, ist es auch wieder ein Emigrant, den sie begleitet: Cola di Rienzo, der flüchtige, dann auf Schloß Raudnitz an der Elbe gefangen gehaltene Tribun. Mit ihm und Petrarca, der ihm folgt, zieht der neue Geist in Böhmen ein: Böhmen ist das erste Land, das an dieser „geistigen Gütergemeinschaft Südfrankreichs und Italiens“, aus der die Renaissance entsteht, teilnehmen darf. Das Prag Kaiser Karls des Vierten, den auch erst Burdach rein erblickt hat, und seines großen Kanzlers, des glänzenden, so staatsmännisch als künstlerisch begabten, sprachgewaltigen Johann von Neumarkt, wird die Vaterstadt des deutschen Humanismus. Wie Johann von Neumarkt, dieser mächtige, lebensvolle, rings um sich alles gestaltende Mann, Staat formend, Recht

bildend, Kunst schaffend, zugleich das Beispiel zum künftigen Preußen gibt, aber auch in aller Stille den Grund zur Sprache Goethes legt, die recht eigentlich in der böhmischen Hofkanzlei entstand, das hat Burdach mit einer hinreichenden, an Kraft des Überblicks, Wissensfülle, Gestaltenreichtum, Kühnheit des Entwurfs und Klarheit der Darstellung gleich bewundernswerten Meisterschaft dargetan. Sein Werk, mit dem Ernst Cassirers zusammen, enthält die ganze Lebensgeschichte des deutschen Geistes, da sehen wir ihn jetzt von der höfischen Epik her über Minnesang und Mystik durch Nikolaus von Cusa, den tiefstinnigsten, ahnungsvollsten aller Deutschen, und seinen großen Schatten Leibniz bis zur vollen Höhe Kants, Goethes und der Romantik erwachsen, niemals aus sich selbst allein, immer der bewegenden Kraft fremder Reize, des belebenden Stoßes von außen bedürftig, immer in der Berührung fremden Wesens erst sein eigenes erfassend! Denn wie sich alle Geistesgeschichte des Abendlandes in lauten Rezeptionen Roms, ja eigentlich fortwährend nur in immer wieder erneuten Auseinandersetzungen mit dem Augustinismus vollzieht, ist alle deutsche Geistesgeschichte stets ein Antworten auf die Fragen der anderen: ungefragt tut der Deutsche den eigenen Mund nicht auf.

In jener von ihm recht eigentlich erst entdeckten geistigen Gegend Kaiser Karls und des Johannes von Neumarkt hat Burdach auch das verschollene wunderbare Gedicht gefunden, das er eben jetzt zusammen mit Alois Bernt herausgibt: den „Adermann aus Böhmen“ (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1917). Seit Jahren ist er nicht müde geworden, „die sprach- und stil-

geschichtliche, die literarisch-künstlerische wie die kulturhistorische Bedeutung dieser in jeder Hinsicht einzigartigen Schöpfung“ anzukündigen, in einem Vortrag, den er am 8. Dezember 1915 in Berlin hielt (gedruckt bei Ernst Siegfried Mittler, Berlin 1916) hat er den Adermann ein „wahres Meisterstück“ genannt, „das einzige wirklich überragende Kunstwerk deutscher Sprache, das die drei Jahrhunderte der Renaissance und Reformation hervorgebracht haben ... die herrlichste Frucht eines glücklichen Ausgleichs zwischen den humanistischen Einflüssen Italiens und der heimischen volkhaften poetischen Sprachkraft.“ Und auch im Vorwort zu seiner Ausgabe selbst nennt er ihn wieder ein „zunächst fast unbegreifliches Werk“, einen „künstlerischen Wunderbau, der, fest gegründet noch in mittelalterlicher Überlieferung, dennoch mit weitgeschwungenem kühnem Bogen die Brücke schlägt zur neuzeitlichen Kunst- und Lebensanschauung“, und verheißt, „daß künftig nirgends und niemals mehr ein wissenschaftliches Bild von der Weltbewegung der werdenden Renaissance Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands gezeichnet werden kann, in dem nicht der Adermann aus Böhmen neben den großen internationalen Ewigkeitswerken bildender und dichtender Kunst, die zugleich als nationale Gewächse den höchsten zeitgeschichtlichen Einfluß ausgeübt haben, mit leuchtenden Farben hervortritt“. Man bekam so fast Angst, ob er im ersten Finderglück nicht doch zu viel verspräche, doch ein einziger Blick in das Werk scheucht sie weg: er hat noch viel zu wenig versprochen, es ist überwältigend in seinem Verein ungebrochener Urkraft und grandiofer Einfalt mit einer wahrhaft Dantesken Fülle strotzender Geistesfrucht!

Einen Adermann nennt sich der Held des dramatischen Gedichts, das ist biblisch gemeint: „So verwies ihn Gott der Herr aus dem Paradiese, damit er die Erde, wovon er genommen worden, anbauen sollte!“ Doch sein Pflug sei die Feder: er bekennt also seine Zugehörigkeit zu der Hofkanzlei, dem Träger des jungen Humanismus. Und Klage führt er, Klage gegen den Tod, den er vor Gericht ruft, daß er sich verantworte, weil er ihm sein liebes Weib geraubt hat. Und der Tod stellt sich dem Kufe, der Rechts-handel beginnt, in aller prozessualen Form der Zeit, immer in Rede und Gegenrede, der Adermann klagend, der Tod sich rechtfertigend, beide sich immer noch steigend, der Kläger immer heftiger in seinem Schmerz um das verlorene Glück, der Tod immer grimmiger kalt in seiner Verachtung des scheinhaften Lebens, beide Gott anrufend, der zuletzt das Urteil spricht. Mag Reinhardt, hier harret des Erweders ein Werk von ungeheurer Gewalt, rührender Anmut und der tiefsten Weisheit!

September 1915.

Buddho

Ein wahrhaft österreichisches Schicksal hat Karl Eugen Neumann erlebt, der vor vier Jahren, just an seinem fünfzigsten Geburtstag, in der Gensgasse draußen in Währing, einem Vorort Wiens, unbemerkt verschied und jetzt erst allmählich durch sein vielbändiges Werk: „Die Reden Gotamo Buddhos“ (München, R. Piper, Verlag) hohen Ruhm und geistige Macht erlangt. Er war der Sohn jenes Angelo Neumann, der, erst Tenor, dann Theaterdirektor in Leipzig und Prag, vom Schlage Lautenburgs, doch weiter ausholend und tiefer einwirkend, aber auch stets im Schatten einer leisen Lächerlichkeit, echten Enthusiasmus und das feinste Gehör für junge Begabungen mit Geschäftssinn, Geschäftsgier, ja Geschäftswut und einer schamlosen Ergebung in den Geschmack des Hausens, den aber dann auch einmal herzhast zu narren er sich bei Gelegenheit mit Vergnügen erdreistete, ganz unwillkürlich verbindend, immer Kavalier und Cabotin zugleich, Kostäuscher mit anima candida, zuweilen fast ein Don Quichotte, meistens aber doch mehr Hjalmar, und dies alles nicht ohne Stil, ja mit einem Ansatz zur Größe, beim Theater noch in tausend Anekdoten fast mythisch fortlebt.

Der Sohn nun, von der Mutter her aus ungarischem Adel, wächst also beim Theater auf, entwächst ihm aber bald und gerät irgendwie dann an Buddha; Theater ist

dazu ja vielleicht die beste Schule: dort lernt man doch den Wahn, faustdick, mit Händen greifen. Und da hat er aber dann einen glorreichen, einen höchst fruchtbaren, einen sein ganzes Leben beseligenden Einfall, einen jener kindischen einfachen, jener im Grunde selbstverständlichen Einfälle, die jeder haben kann und die doch immer nur das Genie hat: ihm fällt auf, daß alle Welt von Buddha schwärmt und für Buddha schwärmt und Bücher über Buddha liest oder auch Bücher über Buddha schreibt, daß ihn aber, ihn selber, noch keiner gelesen hat. Er faßt also den überraschenden Entschluß, auf den noch keiner unserer betriebsamen Buddhisten gekommen war, den Buddha zunächst einmal zu lesen, nämlich im Urtext. 1894 war in Bangkok der Palikanon, in siamesischen Lettern, zum ersten Mal erschienen, und so schlugen nach fast fünf- undzwanzig Jahrhunderten jetzt die eigenen Worte Gotamos erst an Europas Ohr, wenn auch zunächst bloß einigen Gelehrten verständlich. Neumann lernt die Sprache, bemächtigt sich des Texts, und indem er dann an das Wagnis einer Übersetzung geht, erfährt er wahrscheinlich selber erst, daß er ein geborener Wortkünstler ist, und des höchsten Ranges, von der unter uns fast ausgestorbenen, selber Sprache schaffenden Art, wie Luther, Goethe, die Brüder Grimm, Ahland, Niehsche, George.

Es ist ein ungeheurer Glücksfall für beide, für Buddha wie für Neumann, daß sie sich trafen; und für uns alle! Denn Buddha, von einem bloßen Philologen übersetzt, wäre wieder unkenntlich geblieben, weil dieser Denker, in einem Dichter wurzelnd, erst aus dem Dichter ganz erkannt werden kann. Neumann hinwieder scheint, bei

höchster Sprachkraft, zum Dichter doch irgend ein Element gefehlt zu haben, vielleicht das der äußeren Anschauung des inneren Gefichts, vielleicht überhaupt das Auge, wie dies bei solchen von Grund aus in Musik geborgenen Menschen nicht selten ist; so hätte sich seine Wortkunst, in ihm ihrer bildenden Kraft keinen eigenen Stoff findend, ungestalt verzehrt. Sie waren wie für einander geschaffen: was Neumanns Ohr von ihm empfing, gab sein Mund dem Buddho zurück, vielleicht mit Zinsen, denn zuweilen ist's, als wär's der Genius unserer alten Sprache selbst, dessen leisen Flügelschlag man darin vernimmt. Kenner des Urtexts beteuern, in dieser Übersetzung sei nicht bloß das Wort Buddhos, sondern auch der Klang seiner Stimme, ja gewissermaßen er selbst in Person sei hier da, so daß man, wie Naumanns Jünger Ernst Reinhold sagt, eigentlich „eher von einer Transfusion als von einer bloßen Übersetzung sprechen“ sollte. Das kann auch ich, kein Palikenner, dennoch bezeugen: wie man es gewissen Bildnissen, ohne die zu kennen, die dem Maler saßen, ansieht, daß sie getroffen sind, und sich für die Mona Lisa, für die Mutter Rembrandts unter Eid verbürgen kann, so hört man es diesen Worten an, daß aus ihnen der Buddho selber spricht. Und das macht ihren unbeschreiblichen Reiz aus: man ist das System, ist den Buddhismus los und erhält einen lebendigen Menschen dafür, und von welcher Größe, von welcher Tiefe, von welcher Anmut und Zartheit bei solcher Gewalt der Fülle!

Jeder bessere Herr in Europa hat einmal einen buddhistischen Anfall gehabt; besonders nach erotischen Erzeffen ist der Philister geneigt, entleert alles eitel zu finden. Daraus entstand einst der Byronismus, dann die

Venaumode, von der auch noch Grisebach einen Stich hat, aber mit Geist. Und unsere Zeit nahm sich dazu den Buddhismus, als elegantes Asyl für erschöpfte Lebemännchen und Lebeweibchen (womöglich bei Gelegenheit auch noch mit Injektionen von allerhand Zauberei). Das ist nun an den Reden Gotamo Buddhos das Herrliche, daß man von jenem Buddhismus aber auch nicht den leisesten Hauch spürt! Sie sind voll Manneskraft, erlebter Weisheit, reichem Schicksal abgerungener Güte, voll Tapferkeit, ja Verwegenheit und beherzter Freude, voll dankbarer Erinnerung an überwundenes Glück, ausgeoffenen Irrtum und immer noch wieder fruchtbringendes Leid. Der hier spricht, hat jeden Wunsch und jedes Weh dieser irdischen Welt gekannt, und da nun ihr langer Zug an ihm vorüber ist, kehrt er sich nach ihnen noch einmal um, blickt ihnen zärtlich nach und segnet sie. Nichts ist so rührend wie sein Erbarmen mit der ganz durchschauten Welt, in das sich aber doch immer wieder leise fast etwas wie Sehnsucht mischt; so sah der alte Horaz auf die geleerten Becher zurück, so klingt in den Ernst französischer Moralisten noch zuweilen ein verhallendes Echo lauter Heiterkeit hinein, so liegt auf betenden, hüßenden Mienen Berninis noch ein ersterbendes Lächeln irdischer Lust. Aber dann, wenn er zum Abschied den Wahn noch ein letztes Mal still gesegnet hat, wendet der Buddho sich ans Werk, denn nun ist er erst so weit, von dem erkannten Trug den rechten Gebrauch zu machen, nämlich: sich nicht mehr äffen zu lassen vom Schein, als wäre der Schein wahr, sondern sich der Erscheinung des Scheins zu freuen und, mit ihr um die Wette, jetzt auch die tief in seiner eigenen Brust allein verborgene Wahr-

heit zur Erscheinung emporzuzwingen und so gleichsam die Wahrheit selbst mit allen Reizen des Wahns zu bekleiden.

Erschütternd wirkt auf mich an Buddho, wie mir ihn diese Reden zeigen, der Augenblick, wo für ihn Erkenntnis schöpferisch, Verzweiflung zur Tat, Nein zum Ja wird und der Denker sich in den Künstler rettet. Denn ein ganz geschlossenes, in sich ruhendes, vollendetes Kunstwerk der höchsten Art sind diese Reden. Man kann in ihnen auch ein System finden. Auch in Dante kann man ein System finden. Aber wer Dante bloß auf sein System hin liest, findet es, nicht aber ihn.

Dafür bin ich Neumann unsäglich dankbar, daß er mir Buddho gab, den erhabenen Dichter Gotamo Buddho. Wenn ich das Denken des Menschen verstehen lernen will, das gibt mir mein Kant. Wenn mich nach den Geheimnissen der letzten irdischen Erkenntnis verlangt, ist Laotse da. Wenn mich ein Beispiel menschlicher Vollkommenheit stärken soll, tut's der liebe Bruder Franziskus, keinen Besseren weiß ich mir dafür. Den Denker, den Lehrer, den Führer Buddho brauch ich nicht, aber von dem ungeheuren Künstler Buddho mit seiner bildgewaltigen Wortmusik kann ich nicht mehr lassen.

Neumanns Übersetzung der Reden Gotamo Buddhos kann auf hundert Jahre hinaus den Deutschen ein geistiges Erlebnis von einer noch viel tieferen, den ganzen Menschen noch reiner beglückenden, seines Herzens innerstes Herz noch höher erregenden Seelenkraft werden, als es die Schlegel-Tied-Übersetzung Shakespeares für die letzten hundert Jahre war.

Oktober 1919.

Im Verlage der Wila, Wiener Literarische Anstalt,
sind erschienen:

THEATER UND KULTUR

Eine Folge von Monographien
unter Mitwirkung von Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal,
herausgegeben von Richard Smekal

Bisher erschienen:

Band 1. Das Burgtheater
von
Hermann Bahr

„Eine ganz neuartige, aus höchster Vogelperspektive geschilderte Burgtheaterwelt.“
(Neue Freie Presse.)

„Die von Einfällen blitzende Schrift zeigt, wie das Burgtheater eine Gegen-
gründung gegen das wahrhaft österreichische Barocktheater bedeutet...“
(Vossische Zeitung.)

„Es ist ein Theaterbuch, das ein kleines Welttheater ist.“
(Neue Preussische Zeitung.)

Band 2. Ferdinand Raimund
eingeleitet von
Hugo Hofmannsthal

„Eine musterhafte Monographie eines der Lebewesen, die im Rampenlicht ge-
boren werden, zu unsterblichem Leben.“
(Wiener Mittag.)

„In dem neuesten, manches Unbekannte und Vergessene bringenden Beitrag
zur Raimund-Literatur, mit einem überaus feinfühligem Essay von Hugo Hof-
mannsthal eingeleitet, sind Aufzeichnungen und Briefe des Dichters sowie Berichte
von Zeitgenossen gesammelt und geschmackvoll gruppiert...“
(Neues Wiener Journal.)

Band 3. Rund um die Zauberflöte
von

Max Pirker

(Doppelbändchen mit vier Kunstbeilagen)

„Max Pirker legt in seiner, einem der größten Produkte des Alt-Wiener Theaters,
der ‚Zauberflöte‘, gewidmeten Untersuchung in hingebender Gelehrtenarbeit das
sichtbare und geheimere Wirken des Wunderwerkes bis in unsere Zeit, bis zur
‚Frau ohne Schatten‘ dar.“
(Wiener Mittag.)

Band 4. Offenbach und seine Wiener Schule

von

Erwin Rieger

„Diese Broschüre wird vor allem durch die umfassenden Kenntnisse sowohl der einheimischen als auch der französischen Theater- und Kunstentwicklung bemerkenswert. Klar und logisch ist die Aussetzungs- und Entwicklung der Wiener Volksmusik mit Perspektiven zur weiteren Literatur. In jedem Kapitel erscheint eine Beziehung zu Offenbach betont, wodurch Geschlossenheit, Einseitigkeit und Überblick des Buches gewahrt ist.“ (Widerhall, Innsbruck).

ANNA BAHR-MILDENBURG

Erinnerungen

Mit drei Porträts der Verfasserin (Kinderbild, als Walfüre, letzte Aufnahme)

„Die berühmte Wagnerfängerin der Wiener Staatsoper bietet in diesem Buche einen Kranz ihrer Erinnerungen. Es sind Aufsätze, die markante Punkte eines reichen Lebens festhalten, temperamentvoll und interessant erzählt. Dabei fällt manch tiefes, kluges Wort über die Kunst. Bayreuth und Gustav Mahler wird in diesem Buche ein Denkmal gesetzt. Mit seinen edlen, starken Linien ist es ein vortreffliches Buch und kann allen Kunstfreunden bestens empfohlen werden.“ (Deutsche Volkszeitung.)

„Ein Buch voller Reiz und voller Anmut, das weit mehr als die photographische Genauigkeit der Chronik gibt: Das Wesentliche und Bleibende dieses Lebens, ein getreues Abbild künstlerischer und menschlicher Eigenart dieser hervorragenden Frau.“ (München-Augsburger Zeitung.)

*

HELENE BETTELHEIM-GABILLON

Im Zeichen des alten Burgtheaters

Mit sieben Kunstbeilagen nach Originalen von Kriehuber, Pringhofer, Burger und Bettelheim-Gabillon

„... und wenn sie ihren Lieblingen auch außerhalb der Bühne, in Familien- und Freundestreffen begegnen wollen, so werden sie ihre Wünsche vollauf befriedigt sehen durch dieses reizende Buch... Die Verfasserin führt ihre Feder sehr flott und erfolgreich und setzt sie mitunter auch zu hübschen Zeichnungen an...“ (Neue Freie Presse.)

„Es liegt ein zauberischer Duft alten Theaterstaubes über dem Buch. Man steigt an Hand der Charakteristiken, die meisterhaft dargestellt sind und sich äußerst flüssig lesen, hinab ins alte gemüthliche Wien und den Bannkreis des Burgtheaters. Die lustige Stadt erhebt neu in den Personen und ihre Theatergeschichte wird um wesentliche Blätter bereichert. So wird das Buch zu einem reizvollen Geschenk für jeden Theaterfreund.“ (Frankfurter Volkszeitung.)

HUGO WOLF
Erlebtes und Erlauschtes
von
Edmund Hellmer

Mit einem bisher nicht veröffentlichten Porträt Hugo Wolfs und einer gleichfalls bis nun unbekanntenen Zeichnung „Hugo Wolf auf dem Totenbette“, beide von Edmund Hellmer d. A.

Eine Gabe
von bedeutendem Wert für jeden Musik- und Kunstfreund

*

ALT-WIENER THEATERLIEDER

Vom Hanswurst bis Nestroy

Besammelt, herausgegeben und eingeleitet von **Richard Smekal**,
mit acht Bildbeilagen und einer Notenbeilage

„Diese für Wien charakteristischen Lieder aus der Zeit von 1770 bis 1851, die zum Teil noch heute, wie z. B. die Lieder aus Mozarts ‚Zauberflöte‘ ihre Geltung und Wirkung haben, sind mit sachkundiger Auswahl in dem Textteil abgedruckt, dem der Herausgeber als Einleitung einen Führer durch die Entwicklung des Wiener Theaterliedes in textlicher wie in musikalischer Hinsicht vorausschickt; acht vorzügliche Wiedergaben zeitgenössischer Theaterbilder verleihen dem stattlichen Bande einen besonderen Reiz.“

(Literarisches Centralblatt für Deutschland, Leipzig.)

„Smekals Buch bringt von einem gänzlich unbeachteten und vernachlässigten Felde deutscher Liedkunst eine neue Ernte ein, und damit hat er Anspruch auf unsere Dankbarkeit.“

(Wiener Mittag.)

„... und sich als kulturgeschichtlich wertvolle Arbeit erweist, die zurückführt in die Glanzzeit des kaiserlichen Wien.“

(Schwäbischer Merkur, Stuttgart.)

Im Erscheinen begriffen:

Felix Salten

Schauen und Spielen

Studien zur Kritik des modernen Theaters

Band 1. Ergebnisse, Erlebnisse.

Band 2. Franzosen, Puppenspiel, Aus der Ferne

832.8

B 15.6

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book,
please return it as soon as possible, but
not later than the date due.



